tudor olteanu

II 62.507

Romanescul și antiromanescul din secolul luminilor ● Realitate. Fatalitate și iluzie ● Metamorfozele infinite ale iluziei ● Agresiunea exteriorului în secolul al XVIII-lea ● Tipuri de integrare ● Sentimentalismul ● Libertinismul ● Descoperirea actualității ● Mobilitate și Bildungsroman ● Fascinația reîntregirii ● Epopeea, paradisul pierdut.

morfologia romanului european

în secolul al XVIII-lea

editura univers

B.C.U. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II 62.507

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TUDOR OLTEANU

MORFOLOGIA ROMANULUI EUROPEAN ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta colecției de
SERGIU GEORGESCU

Lector: IRINA RUNCAN
Tehnoredactor: ELENA BABY

Tiraj 1 680 ex. Bun de tipar: 15.07.1974 Coli tipar 32,25

Tiparul executat sub comanda
nr. *155* la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II 62.507

MORFOLOGIA ROMANULUI EUROPEAN ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

TUDOR OLTEANU

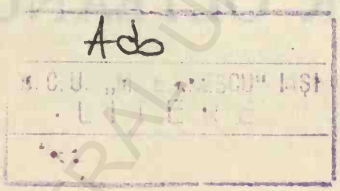
612298
B.C.U. IASI

București, 1974
Editura UNIVERS

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cînd mă uit prin lentile, sînt un alt om și nu mă plac; văd mai mult decît mi se cade să văd; lumea văzută prea precis nu se armonizează cu adîncul sufletului meu și las repede luneta, de îndată ce mi-e satisfăcută curiozitatea de a ști cum e făcut cutare sau cutare lucru îndepărtat.

GOETHE, WILHELM MEISTERS WANDERJAHRE, I, 4



BCUIASI/CENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

I. ROMANESCUL ŞI ANTIROMANESCUL DIN SECOLUL LUMINILOR

Aşa cum oamenii cei mai învăţaţi nu sînt întotdeauna cei care au mai multă judecată, tot aşa nici secolul care este mai ştiutor decît altele nu este nicidecum secolul cel mai cuminte.

ABATELE DUBOS,
REFLEXIONS, II, XXXIII

ÎN SPECTACOLUL istoriei literare, secolul al XVIII-lea este numai un act. Condiţia existenţei sale se identifică cu a tuturor celorlalte. Constituirea sa face parte din actul precedent, iar dezagregarea din cel următor, după cum el însuşi conţine sfîrşitul celui de dinainte şi naşterea celui ulterior. Determinat de ceea ce a fost şi determinînd ceea ce va urma să fie, secolul al XVIII-lea este, asemenea celorlalte, un act median, o a nu se ştie cîta „vîrstă de mijloc".

O epocă literară e, în fond, un interval. Simplitatea adevărului ascunde însă riscuri numeroase şi obligaţii la precauţiuni metodologice. Căci, marcat de anterioritate ca şi de posterioritate (de unde purcedem şi noi spre a-l cunoaşte), acest răstimp rămîne el însuşi numai în măsura în care îşi impune originalitatea, se demonstrează de neconfundat faţă de epocile alăturate. În secolul al XVIII-lea se scrie încă o literatură clasică sau neoclasică şi se declanşează valul preromantic sau romantic, dar, în ansamblu, epoca nu este nici clasică şi nici romantică. Dacă centrul atenţiei este fixat asupra lui, fără a i se extrage porţiuni în beneficiul altora, acest veac se arată a fi, în modul cel mai larg, *intervalul dintre clasicism şi romantism* [1].

Originalităţii acestei vîrste literare îi vom consacra toate paginile următoare. Dificultatea investigaţiei este, rînd pe

[1] Cf. Wladislaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII-ème siècle*, Cracovie — Paris, 1925.

rînd, multiplicată. Privit ca punte de trecere, secolul al XVIII-lea e considerat a fi cînd *o vreme de decadenţă* (fie a Renaşterii — „vîrstă de argint a Renaşterii“ [1], fie a clasicismului sau barocului — o epocă „postbarocă“ [2] ori de prea mare sărăcie şi prea mult gust [3]), cînd o *vreme a începuturilor*, „un secol copil“ sau „adolescent“ [4]. Mergînd numai pe una dintre aceste căi, i-am mutila personalitatea: *epocile anterioare îşi lasă amprenta asupra secolului, dar lumea sa interioară se axează pe alte certitudini, pe alte incertitudini, rămîne vie şi productivă.* Antichitatea se reîntoarce în acropola sa atemporală, tiparele artei clasice îşi încetează progresiv acţiunea modelatoare.[5] Se naşte o lume care, pentru a-şi descoperi propriile modele, simte acut nevoia de a trăi pe cont propriu.

Dacă cea de a optsprezecea sută a erei noastre e înţeleasă cînd ca „vîrstă a crizei“ [6], a mediocrităţii [7] (şi aceasta mai mult ideologică decît literară[8], cînd „marele secol“ [9], un „secol al filozofiei“ de o „generoasă prodigiozitate“ [10] sau de o „extraordinară activitate intelectuală“ [11], dezbaterile sînt strămutate în cîmpul valorii. Şi aici persistă pericolul exagerării, într-un sens sau într-altul. În fond, epoca rodeşte „*o*

---

[1] B. D. Grebanier, S. Middlebrook, S. Thompson, *English Literature and Its Backgrounds*, Henry Hold and Co., New York, 1950, p. 458.

[2] J. García Lopez, *Historia de la literatura española*, ed. VI, Editorial Vicens-Vives, Barcelona, 1961, p. 357.

[3] Cf. Voltaire, *L'Homme aux quarante écus*, în *Romans*, Flammarion, f.a., vol. II, p. 26.

[4] Émile Faguet, *Dix-huitième siècle. Études littéraires*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris, 1898, pp. XI—XII.

[5] Cf. J. Bédier şi P. Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, Larousse, Paris, 1924, vol. II, p. 31.

[6] Aldo Vallone, *La litteratura italiana de secolo XVIII*, Editrice Studium, Roma, 1961, p. 10.

[7] Cf. J. García Lopez, op. cit., p. 361.

[8] Cf. Giuseppe Petronio, *Dall'iluminismo al verismo. Saggi e proposte*, Manfredi, Palermo, f.a., p. 43.

[9] Paul Albert, *La littérature française au dix-huitième siècle*, Hachette, Paris, 1879, p. 1.

[10] Aldo Vallone, op. cit., p. 8.

[11] Walter Jackson Bate, *From Classic to Romantic. Premises of taste in Eighteenth-century England*, Harper and Brothers, New York, 1964, p. 1.

artă cînd sublimă, cînd meschină şi coruptă“ [1], un rafinat elogiu al sentimentelor — în contradicţie cu învinuirea de uscăciune — şi un domeniu preferat al disputelor iconoclaste — în opoziţie cu acuzaţia de neoriginalitate şi epigonism.

Dar individualitatea secolului al XVIII-lea, aşa cum poate fi formulată de un om al secolului al XX-lea, depinde şi de altceva. *Civilizaţia construită de el nu este apusă şi, în consecinţă, închisă.* Vremea lui Swift, Montesquieu, Voltaire, Richardson, Rousseau sau Sterne se situează direct în istoria modernităţii noastre. Veacul al XVIII-lea se află încă în noi, îl trăim odată cu o parte din elanurile sale. Afirmaţia e valabilă atît pentru spaţiile cu strălucite tezaure culturale dinaintea acestei vîrste — unde figurează nume ca Dante, Shakespeare, Rabelais sau Cervantes — cît şi pentru altele care de abia de atunci încoace şi-au realizat împlinirea. Nu numai pentru că secolul dintre clasicism şi romantism întrerupe o genealogie şi inaugurează alta, ci şi pentru faptul că are o vocaţie europeană. „Nici creştin, nici francez (nici englez, nici german, nici italian — *n.n*), el avea un caracter cu mult mai singular pentru o epocă ce venea după cinci sau şase secole de civilizaţie şi cultură naţională...“ [2]. Deschis în timp şi spaţiu, pentru că pătrunde în actualitatea noastră şi consemnează definitiv victoria spiritului european, secolul al XVIII-lea este contemporanul nostru.

În sens adînc, secolul al XVIII-lea reprezintă un proces de europenizare a Europei. Ţări invadate şi supuse — asemeni celor Române, „teatru de nesfîrşite lupte între puteri străine“ [3]— sînt „sustrase somnolenţei spirituale“ [4]. Fluxul subteran al unirii se răspîndeşte spre toate punctele cardinale: învinsă sub Ludovic al XIV-lea de Anglia, Franţa din vremea Regenţei devine anglomană; odată cu sosirea primului Bourbon (1701), Spania se vede francizată; unită cu Scoţia (1707)

[1] Villemain, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII-ème siècle*, Didier, Paris, 1858, vol. II, p. 1.
[2] Émile Faguet, op. cit., pp. XI—XII.
[3] D. Popovici, *Literatura română în epoca luminilor*, în *Studii literare*, Editura Dacia, Cluj, 1972, vol. I, p. 9.
[4] Ibidem, p. 17.

şi îmbogăţită de pacea de la Utrecht (1713), Anglia îşi reciştigă dretul de arbitru al continentului; ţările nordice, ca şi Germania sau Polonia, priveghează lupta franco-engleză pentru supremaţia culturală, aşteptînd ca victoria să le decidă „maestrul civilizator“[1]; Răsăritul provoacă asupra sa „ofensiva Occidentului“[2]: în Rusia, Petru cel Mare întemeiază Petersburgul (1703), două dintre Ţările Române — după ce au pierdut în Dimitrie Cantemir şi în Constantin Brîncoveanu un prinţ filozof şi un mare ctitor — sînt supuse grecizării, iar a treia încearcă prin unirea cu Roma (1700) să-şi deschidă drumul luminării şi dreptăţii. Între concepţia clasică a omului în general şi doctrina romantică a omului naţional, un răgaz istoric a permis naşterea unei conştiinţe de sine a europeanului, reluată abia două secole mai tîrziu.

Un reflex al unităţii în constituire poate fi considerat şi modul, aproximativ comun, în care secolul este „botezat“ în limbile europene. Necesitatea denumirii sale rezultă din faptul că „termenul de *secolul al optsprezecelea* în vocabularul istoricului literar este în mod obişnuit tot atît de vag întrebuinţat ca şi cel de *elisabetan*“ [3]. Există şi aici, desigur, un măr al discordiei pentru istoricii literari, dar nimeni nu poate tăgădui o bază comună a multinaţionalului nume: „époque des lumières“, „enlightenment“, „Aufklärung“, „illuminismo“, „ilustración“, „epoca luminilor“ etc. Deşi acoperă o întindere temporală care nu respectă cifra rotundă pentru a începe sau sfîrşi şi se extinde înainte de 1700 şi după 1800 [4], deşi are o durată diferită de la o literatură naţională la alta, deşi multe istorii literare din diferite ţări preferă alţi termeni — derivaţi de la nume de monarhi sau principi ai literaturii, „epoca luminilor“ are, într-o variantă sau alta, o circulaţie predominantă. În cultură, o epocă nu are dată de naştere sau de deces. E posibil ca în 1690, cînd John

---

[1] Wladislaw Folkierski, op. cit., p. 18.

[2] D. Popovici, op. cit., p. 509.

[3] G. H. Mair şi A. C. Ward, *Modern English Literature (1450—1959)*, Oxford University Press, 1960, p. 97.

[4] Cf. Werner Krauss, *Zur Periodisierung der Aufklärung*, în *Grundposition der französischen Aufklärung*, Rütten und Loening, Berlin, 1955.

Locke scoate *Essay concerning Human Understanding*, secolul să nu se fi născut încă, după cum e la fel de posibil ca ideile doamnei de Staël din *De la littérature* (1800) să nu însemne deja un necrolog.

Cumpănind între clasicism şi romantism, între decadenţă şi re-naştere, între „graţie frivolă şi uscăciune dogmatică, indiferenţă şi cinism, calcul rece şi exaltare senzuală, prudenţă şi furie“ [1], între continuitate şi discontinuitate temporală şi spaţială, descoperim pretutindeni o asemănare în înţelegerea secolului. Este „secolul omului raţional“ [2], „o vîrstă a raţiunii bazată pe credinţă“ [3], o vreme în care filozofia —„o opinie activă, mai mult decît o ştiinţă“, „licenţioasă şi reformatoare, epicureană şi prietenă a umanităţii, îmbinînd lucruri contrarii şi chiar incompatibile dar flatînd mai cu seamă orice independenţă a spiritului“ — „se amestecă în totul“ [4], clipa „eliberării de prejudecăţi“ [5] sau a „lipsei de respect“ [6], timpul în care „a gîndi nu mai este un efort, o recluziune, o austeritate“ [7], ci „un divertisment, o expansiune, o bucurie naturală a vieţii“ [8], lumea în care iconoclastia nu stîrnea neapărat persecuţii, căci între gînditori şi „putere“ exista un „interes reciproc“ [9] — „fericirea umanităţii“ şi „securitatea prinţilor“ [10] — şi în care „dacă filozofii nu deveneau regi, regii ar fi putut deveni filozofi“ [11]. Pe porţile acestei cetăţi a luminii stă scris aşa cum arăta odată Kant: *Sapere aude*!

Coincidenţele dintre feluritele moduri de a afirma originalitatea şi unitatea epocii luminilor nu sînt suficiente. Întru-

---

[1] Villemain, op. cit., p. 3.
[2] B. D. Grebanier, S. Middlebrook, S. Thompson, op. cit., p. 458.
[3] Apud W. J. Bate, op. cit., p. 25.
[4] Villemain, op. cit., pp. 87—88.
[5] J. Bédier şi P. Hazard, op. cit., p. 31.
[6] Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, ed. Pompiliu Constantinescu, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1940, p. 277.
[7] J. Bédier şi P. Hazard, op. cit., p. 149.
[8] Ibidem.
[9] Ferdinand Brunetière, *Études sur le XVIII-ème siècle*, Hachette, Paris, 1911, p. 202.
[10] Ibidem, p. 208.
[11] Ibidem.

cît aceste calităţi — condiţii esenţiale în conceperea unor momente istorice ca epocă — sînt emanaţia civilizaţiei iluministe şi nu rezultatul unui consens al cercetătorilor săi, ele trebuie mereu redemonstrate. Deasupra mulţimii de fapte literare se ridică un sistem, care, avînd aceeaşi coloană de susţinere, fiind obligatoriu coaxial, o organizează reinterpretînd-o. Pentru literatura secolului al XVIII-lea şi pentru un interpret al ei din secolul al XX-lea, nici un alt punct de sprijin al „nivelului de la care se vede nexul epic“ [1] nu este mai favorizat decît romanul. Motivele sînt lesne de înţeles: două epoci de expansiune şi, poate, chiar de supremaţie a romanului — deşi cauzele diferă — stau faţă în faţă.

Din punct de vedere literar, secolul al XVIII-lea este un secol al romanului. Avînd „gustul demonstraţiei“, al „propagandei“, al „predicaţiei filozofice“ [2], spiritul negator al luminilor a căutat modalităţi accesibile de argumentare, forme care să dea carnaţie ideilor. Pentru gînditorii veacului, „mai de grabă polemişti decît filozofi“ [3], romanul reprezintă posibilitatea de a vedea mecanismul lumii şi de a-l expune cititorului. Eliberarea luminilor găseşte în proză şi, în special în roman libertatea de expresie. Necodificat, dispreţuit de artele poetice clasice, romanul avea dreptul de a cuprinde orice în eternul său proteism.

Savoarea romanului, gustată din plin de epoca luminilor, provine din posibilitatea de a modela masa virtual informă a romanului în funcţie de ideea de demonstrat. Partizan al unei înnoiri generale, omul luminilor descoperă în amploarea genului, în „liniştea sa epică“, decorul cel mai potrivit activităţii sale şi mijlocul cel mai eficace de molipsire: „comunicarea intelecţiei pure este de aceea comparabilă unei expansiuni calme sau răspîndirii unui parfum în atmosfera ce nu opune rezistenţă. Ea este o molipsire pătrunzătoare...“ [4].

---

[1] George Călinescu, *Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*, în *Principii de estetică*, E. P. L., Bucureşti, 1968, p. 187.

[2] J. Bédier şi P. Hazard, op. cit., p. 148.

[3] Émile Faguet, op. cit., p. XIX.

[4] G. W. Fr. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, p. 307.

Întrebuințarea unor demonstrații de mare transparență, urmărirea unei logici a faptelor individuale și nu a ordinii lor abstracte conduc la multiplele implicații ideologice ale tuturor speciilor literare folosite de această epocă. Romanul a fost doar tipul preferat de discurs prin care gîndirea a coborît „din cerul filozofic pe pămîntul vieții practice" [1]. Secolul al XVIII-lea a rezervat romanului o funcție majoră în formarea spirituală a societății. „Odată cu romanul, arta literară devine în întregime socială" [2], nu numai prin destinația ci și prin condiția sa de oglindă a vieții. Tot ceea ce a fost esențial pentru acele vremuri se află depozitat în roman. Pentru că a „cîștigat în literatură o poziție dominantă" [3], romanul a participat la întregul lor „circuit al greșelilor" [4]. Eflorescența, ca și valoarea lui pentru posterioritate, se datorează faptului că a împărtășit antagonismele, antinomiile, „sistemele sale de oscilație" [5].

Se poate configura un *nucleu reactiv* al secolului, care-i generează formulele românești. Desigur, el nu este constant de la un moment la altul, de la o țară la alta, dar se păstrează unitar în ciuda metamorfozelor. Desigur, antinomiile sale nu sînt în „totalitatea lor impregnate de specificul gîndirii iluministe" [6]. Desigur, nici creația literară nu are „puritatea unui produs chimic" [7]. Dar acestea sînt datele genezei și evoluției romanului din secolul al XVIII-lea. Așa cum filozofia luminilor „este cu totul altceva decît ansamblul a ceea ce a fost gîndit și propovăduit de marii maeștri, de Voltaire și Montesquieu, Hume sau Condillac, d'Alembert sau Diderot" [8],

---

[1] J. Bédier și P. Hazard, op. cit., p. 148.
[2] Wladislaw Folkierski, op. cit., p. 246.
[3] Werner Krauss, *Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*, Luchterhand, Neuwied und Berlin-West, 1964, p. 41.
[4] Villemain, op. cit., p. 219.
[5] Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII-ème siècle*, Colin, Paris, 1960, p. 127.
[6] Romul Munteanu, *Literatura europeană în epoca luminilor*, Editura enciclopedică română, București, 1971, p. 7.
[7] Ibidem.
[8] Ernst Cassirer, *La philosophie des lumières*, Fayard, Paris, 1966, p. 35.

nici romanul luminilor nu cuprinde „suma şi succesiunea cronologică“ [1] a tuturor romanelor. Se pierd amănuntele, sînt păstrate numai faptele de valoare, faptele care „au făcut epocă“ [2]. Doar la acest nivel devine vizibilă participarea romanului la opoziţiile ireductibile ale gîndirii iluministe, corespondenţa dintre arta narativă şi acel univers filozofic ce rezidă „nu într-o doxologie, ci în arta de a conduce dezbaterile de idei“ [3].

Tabloul oscilaţiilor iluministe înrămează romanul contemporan sieşi — îl delimitează, îl explică şi-i oferă conţinutul ideal. Măsura în care tocmai romanul este mijlocul de propagare al acestuia nu are importanţă pentru istoria sau istoricii filozofiei. Măsura în care romanul iluminist are un statut filozofic a interesat însă totdeauna istoria şi istoricii literari şi încă, foartea adesea, în mod exclusiv. Dar gîndirea filozofică este cuprinsă în romanul secolului al XVIII-lea nu numai în declaraţiile autorilor, naratorilor şi personajelor, sau în tîlcul deznodămîntului epic. Ea se află zidită în constituţia romanului, în principiile sale narative. Se poate, deci, descoperi o spiritualitate a epocii luminilor în şi prin roman, fără să uităm a-i descoperi romanul. De aceea, tabloul de mai jos al amintitelor oscilaţii — luat în ansamblu drept premisă — va înceta să fie sumar şi va prinde viaţă odată cu înţelegerea detaliată a romanescului iluminist.

Universul romanesc al luminilor se ordonează ca efect al propagării unui fascicol de raze, iscat dintr-o unică sursă de energie: antagonismul dintre *mişcare şi repaos* [4]. Este, în fond, o reeditare a fundamentului spiritual al oricărei vîrste a umanităţii, dar nu mai puţin o reeditare originală. Mai mult şi mai insistent decît cel al epocilor anterioare, romanul secolului al XVIII-lea a căutat să privească în acest soare al cunoaşterii, pentru a vedea şi implica în structura sa originea şi finalitatea universului, faţă de absolut sau faţă de individ,

---

[1] Ernst Cassirer, op. cit., p. 35.

[2] Albert Thibaudet, *Prefaţa*, la *Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre*, în *Fiziologia criticii*, E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 346.

[3] Ernst Cassirer, op. cit., p. 35.

[4] Cf. Robert Mauzi, op. cit., p. 127.

distincția dintre materie și spirit, pluralitatea soluțiilor de cunoaștere și valoarea lor. Ca imitație în date narative a realității, romanul este o carte a facerii și vieții lumii. Descendent împreună cu veacul său în latură cosmologică din mecanicismul lui Descartes, din finalismul transcendental al lui Leibniz, dezvoltînd în sine datele mecanicismului materialist al lui Holbach sau Helvétius, pregătind elementele evoluționismului de mai tîrziu al lui Spencer, iar prin Rousseau prefațînd pantelismul lui Schopenhauer, romanul iluminist vulgarizează, pe de o parte, erezii filozofice de toate nuanțele, iar, pe de altă parte, se consacră problemei cunoașterii, îmbinînd fără ezitare raționalismul lui Descartes sau apriorismul *avant la lettre* al lui Leibniz cu empirismul lui Bacon ori Locke și senzualismul lui Condillac, realismul lui Descartes cu idealismul lui Berkeley sau cu fenomenismul lui Hume, dogmatismul lui Descartes ori Berkeley cu scepticismul lui Montaigne ori Hume. Originalitatea acestui conglomerat de teze și antiteze constă în efortul de a găsi un numitor comun: indiferent de cauza și sensul mișcării, totul se află în mișcare; indiferent de cauza și sensul nemișcării, repaosul — fie el și relativ — este necesar cunoașterii. Mai puțin controlat de rigoarea filozofică, romanul are meritul de a-l fi căutat cu îndărătnicie și de a-l fi expus, ca ipoteză, în plină lumină. Prin formulele sale la modă (romane memorii, romane jurnal, romane epistolare), el face la nivelul personajelor elogiul experienței — ca vast proces de pierdere a naivității originare cu punct final fie în distrugerea, fie în regăsirea purității naturale — dar, situîndu-și naratorul în sfera adevărurilor generale, admite existența unor esențe imuabile. Tentația romanului de a fi un arbitru intelectual al secolului i-a dictat condiția de existență: în măsura în care un roman al lui Defoe, Voltaire, Richardson sau Rousseau este istoria unei experiențe individuale, în aceeași măsură este o fabulă cu morală „înnăscută"; cînd Lesage, Swift, Prévost sau Wieland cred că se mișcă printre indivizi, ei văd doar caractere; mulți autori din epocă își închipuie mișcarea lor narativă ca fiind amplă, acaparatoare, dar — așa cum vom arăta mai tîrziu — în afara timpului și spațiului, ea este o mistificare. Oricît de numeroase aventuri se aglomerează în *Gil Blas*, *Colonelul*

Jack, *Bijuteriile indiscrete sau Zadig*, repaosul nu este prin nimic tulburat, în ciuda strădaniei disperate a autorilor.

Dualitatea mișcării și repaosului este preluată de epoca luminilor sub chipul oscilației dintre *gîndire și acțiune*. Încercarea de rezolvare a antagonismului prim se răsfrînge asupra celui secund. Secolul al XVIII-lea înțelege prin rațiune „nu un conținut, determinat de cunoștințe, de principii, de adevăruri, ci o energie, o forță care nu poate fi pătrunsă plenar decît în acțiunea sa și în efectele sale“ [1]. Romanul vremii este conceput, în consecință, ca o formă agresivă și populară de a face din rațiune „nu ideea de a fi, ci ideea de a face“ [2]. Totodată, secolul păstrează în conștiința sa ideea rupturii dintre această energie și posibilitățile ei de manifestare. În *Contractul social*, Rousseau o exprimă cu precizie: „Voi fi întrebat dacă sînt prinț ori legislator pentru că scriu despre politică. Răspund că nu și că tocmai pentru aceea scriu despre politică. Dacă aș fi prinț sau legislator, nu mi-aș pierde timpul spunînd ceea ce trebuie făcut; aș face-o sau aș tăcea“ [3]. Libertatea de acțiune este ruptă de libertatea de gîndire prin desincronizare, prima fiind ulterioară celei secunde, căci „omul nu este liber dacă nu gîndește“ [4]. În romanul luminilor se citește un veac care descoperă libertatea de mișcare în gîndire, dar care, paralizat, amînă realizarea elanurilor sale interioare. Romanul îi oferă cîmpul ficțiunii unde ideile se întrupează fără limită sau pierdere în fapte, unde se poate construi și vedea o lume viitoare ideală. Agitația spirituală a secolului luminilor se îndreaptă și se rezolvă prin ficțiunea romanescă; din nevoia sa de acțiune se nasc *Călătoriile lui Gulliver*, *Istoria ieroglifică*, *Candide* sau *Noua Eloiză*.

Explicația acestei oscilații se găsește în acumularea altor două opoziții ireductibile. În primul rînd, aceea dintre *particular și general*. Acceptînd prin unii din reprezentanții săi valabilitatea conceptelor (Wolff, Locke, Condillac), fie ca

---

[1] Ernst Cassirer, op. cit., p. 48.

[2] Ibidem.

[3] J.-J. Rousseau, *Du Contract social ou Principes du Droit politique*, Flammarion, Paris, f.a., p. 5.

[4] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, Editura Academiei, București, 1968, pp. 406—407.

înnăscute, fie ca formate prin experiență, admițind prin alții că adevărul este ori numai relativ (Montesquieu în *Spiritul legilor*), ori numai o „obișnuință" (Hume în *Eseuri*), secolul nu poate accepta particularul ca atare, ci numai ca asumare a autorității și, deci, a generalității [1]. Tragediei, antice și moderne, sau poemului eroic — care, pentru a conferi faptelor valoare de generalitate și exemplaritate, își situau eroii în lumi regale, princiare — romanul iluminist le răspunde printr-un procedeu asemănător, dar de semn contrar: el își alege eroii din lumea anonimă și umilă sau din subteranele sociale, dar face din burghezii, vagabonzii, bastarzii sau golanii săi un soi de apostoli sau regi ai stării *sine nobilitate*. De aceea, se manifestă o mare preferință pentru formula picarescă, preluată din barocul spaniol și actualizată. Astfel se nasc Gil Blas al lui Lesage, Marianne a lui Marivaux, Jonathan Wild cel Mare al lui Fielding, Singleton al lui Defoe, Roderick Random al lui Smollett etc. În al doilea rînd, divorțul dintre gîndire și acțiune este pricinuit de opoziția dintre *bine și rău*. Lupta îndelungată și epuizantă dintre protestantism și catolicism, dintre Reformă și Contrareformă, dintre intransigența reformaților și cazuistica iezuită, „a invertit răul în bine, iar binele în rău", încît iluminismului și romanului său „nu le-a mai rămas pînă la urmă nimic în afară de pura activitate a interiorității însăși, abstractul spiritului, gîndirea" [2]. În limbaj filozofic sau romanesc, lupta se dă pe teritoriul religiei: în *Théodicée*, pretinzînd că atît răul cît și binele sînt de origine divină, Leibniz „are plicticosul gînd că Dumnezeu a ales dintre infinit de multele lumi posibile pe cea mai bună" [3]; în *Candide* și apoi în *Tratatul asupra toleranței*, Voltaire vede în aceasta — contrar școlii lui Wolff — expresia unui fanatism filozofic; descoperind în istoria religiei interesul ei pentru provocarea „tuturor crimelor imaginabile, omicidului, tîlhăriei, surghiunului, rap-

[1] Cf. G. W. Fr. Hegel, op. cit., p. 406.
[2] Ibidem.
[3] G. W. Fr. Hegel, *Istoria filozofiei*, Editura Academiei, București, 1964, vol. II, p. 513.

tului“ [1], Bayle, cu al său *Dicţionar* sau *Comentariu filozofic*, sancţionează „distincţia radicală“ dintre morală şi religie [2], pledează pentru deism şi toleranţă; Robinet consideră în *Despre natură*, după ce are revelaţia unităţii lumii organice (aşa cum polipul este un grup de polipi, iar ciinele unul de „ciini germeni“, tot aşa omul este format din asamblarea unor „*homunculi germeni*“), că „binele şi răul se contrabalansează unul pe altul şi acest echilibru constituie frumuseţea lumii“ [3]; în schimb, pentru *Eseul despre om* al lui Pope, binele se realizează prin unirea dintre „iubirea de Dumnezeu“ şi „iubirea de Om“[4]. Între aceste opinii, romanul îşi desemnează finalitatea morală: căutarea, ratată sau nu, a fericirii. Ea este invocată nu numai pentru destinul personajelor, ci şi pentru destinul romanului însuşi. Adesea, romanul secolului — în special prin secta libertină — a urmărit să-şi şocheze cititorul, pentru a-i dezvălui prejudecăţile şi a-i impune dreptul — inalienabil pentru omul luminilor — la toleranţă. Astfel, romanescul iluminist este un ecou al disputelor şi expune alternanţa dintre *ateism şi superstiţie*. Prin romanul sentimental, secolul detestă imoralitatea libertinului — învinuindu-l de ateism — şi elogiază — fără să-şi dea seama — superstiţiile; prin romanul libertin, el glorifică libertatea neîngrădită a ateului într-o lume de victime — oamenii robiţi de prejudecăţi. În ansamblu, proliferarea în vreme a romanului reprezintă, pe plan moral şi pe plan estetic, o victorie a toleranţei.

Esenţial mentalităţii secolului, implicit romanescului său, este şocul provocat de natura contradictorie a raportului dintre *natură şi societate*: înţelegerea lui ca *armonie* — societatea, determinată de natură, e un sistem în evoluţie a unor „legături naturale între indivizi“ [5] — şi ca *distrugere a armo-*

---

[1] Pierre Bayle, *Commentaire philosophique sur ces paroles de l'Évangile: contrains-les d'entrer*, în *Oeuvres diverses*, La Haye, 1727, vol. II, p. 367.

[2] Cf. Ernst Cassirer, op. cit., p. 181.

[3] G. W. Fr. Hegel, op. cit., pp. 560—561.

[4] Alexander Pope, *An Essay on Man*, în *The Poems*, Methuen-Yale University Press, London — New Haven, 1958, vol. III, p. 161.

[5] J.-J. Rousseau, op. cit., p. 7.

niei — istoria socială este o „alienare“ [1] de la condiția sa originară, o pierdere a esenței naturale, o falsificare. În gîndirea luminilor, viziunea armonică — prezentă la Leibniz sau Spinoza [2] — este progresiv anulată. Se naște conștiința romantică a zidurilor de cetate, a hotarului dintre natură și societate, puritate naturală și denaturare socială, sau dintre adevăr și falsitate. Pentru ea, unitatea este stadiul originar și stadiul final; în istorie, individul se află fie *în afara naturii* — deci în societate, fie *în afara societății* — deci în natură. Prin Defoe, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre sau Goethe, romanul lansează îndemnul de a se ieși pe porțile cetății, pentru ca omul să se vadă pe sine cu „ochiul spiritual“ din „centrul naturii“ [3], pentru a-și întrezări, într-un moment de fantezie, ontogenia.

În secolul al XVIII-lea se reia și se distruge într-un sens modern germenele creștinismului. Dacă pentru creștinism germenele era format din „sentimentul unei rupturi cu Dumnezeul“ și din încercarea de a-l înlătura printr-o „devenire ca om a lui Dumnezeu“ [4], pentru lumea modernă în care divinitatea e declarată uzurpatoare — fie pentru că nu i se admite existența (ateismul), fie pentru că nu mai este considerată prezentă (deismul), fie pentru că se află topită în realitate (panteismul) — germenele este alcătuit din alăturarea unui sentiment de ruptură cu natura și a viziunii redevenirii ca om a naturii, într-o „renaștere a naturii ca simbol al unității veșnice“ [5]. Deși vag, se întrezăresc elementele evoluționismului de mai tîrziu. Unitatea e regăsită de un Buffon în *Epocile naturii*, care — în ciuda faptului că admite în *Despre om* „imaterialitatea sufletului“ și „independența lui față de simțuri, de imaginație, de memorie și toate facultățile noastre

---

[1] J.-J. Rousseau, op. cit., 17.
[2] Cf. G. W. Fr. Hegel, op. cit., p. 507.
[3] G. W. Fr. Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice. Filozofia naturii*, Editura Academiei, București, 1971, p. 14.
[4] G. W. Fr. Hegel, *Studii filozofice*, Editura Academiei, București, 1967, p. 243.
[5] Ibidem, p. 246.

relative“ [1] — denumeşte cea de a şaptea şi ultima etapă a naturii„Cînd puterea omului a secundat-o pe aceea a naturii“ [2]; de un Newton, care, analizînd datele „coeterne ale materiei“ şi constanţa lor în „eternitate şi prezent“ [3], vede în filozofia naturii (în *Principiile matematice ale filozofiei naturii*) expresia „celei mai profunde geometrii“ [4]; de un Diderot care intuieşte în *Despre interpretarea naturii* existenţa unui fenomen originar (se poate imagina un „animal prim, prototip al tuturor animalelor“), susţine organicitatea variantelor din natură, definind-o ca pe „o femeie căreia îi place să se travestească şi ale cărei diferite deghizări, lăsînd să i se dezvăluie cînd o parte, cînd alta, dau o oarecare speranţă celor care o urmăresc cu asiduitate de a-i cunoaşte într-o zi întreaga persoană“ [5]; de un La Mettrie care, în *Omul plantă*, exclamă: „Nimic nu este mai încîntător decît contemplarea ce are ca obiect gradaţia imperceptibilă pe care natura, în feluritele sale înfăţişări, o străbate atent treaptă cu treaptă, fără să sară vreuna“ [6].

Cu cunoscutul său tezism, romanul secolului al XVIII-lea este un ecou. Drumul său spre natură, spre regăsirea de sine, e adesea contradictoriu şi mai mult declarativ [7]. Dar el se leagă indiscutabil de dubla factură a raportului dintre viaţa socială şi viaţa naturală, adăugîndu-i aspecte şi funcţii noi. Prin mişcarea sa, personajul romanesc se deplasează *în afara societăţii* — asemenea lui Robinson Crusoe — spre natură, retrăind în solitudine o fază primitivă a omenirii, sau *în afara naturii* — asemenea sălbaticului huron din *Naivul* lui Voltaire — spre o societate înstrăinată de propriile-i esenţe. Ro-

---

[1] Buffon, *Oeuvres complètes*, Duménil, Paris, 1836, vol. IV, pp.54 — 58.

[2] Buffon, op. cit., vol. II, p. 167.

[3] *Isaac Newton's papers and letters on natural philosophy and related documents*, University Press, Cambridge, 1958, p. 301.

[4] Ibidem, p. 449.

[5] Diderot, *De l'Interprétation de la Nature*, în *Oeuvres philosophiques*, Garnier, Paris, 1964, p. 188.

[6] La Mettrie, *Omul plantă, Omul maşină şi alte opere filozofice*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 226.

[7] Asupra acestui aspect vom reveni detaliat în capitolul al IV-lea.

manescul iluminist se sprijină pe aceste două destine contrarii, desocializare de Robinson și socializare de Naiv, unul reprezentînd căderea măștilor, iar celălalt împrumutarea lor [1]. Prin repaosul său, personajul se poate situa, acceptînd jocul de măști, *în interiorul societății* — ca Gil Blas al lui Lesage sau Tom Jones al lui Fielding — sau, neacomodat, *în interiorul naturii* — ca Saint-Preux al lui Rousseau, Werther al lui Goethe sau ca faimosul cuplu al lui Bernardin de Saint-Pierre. Mișcarea și repaosul primesc dimensiuni morale prin raportarea la natură — *ca întoarcere sau rămînere în puritate* — sau la societate — *ca acceptare sau respingere a rolurilor impuse de aceasta, a păcatului social.* Trecerea continuă de la una la alta îi permite romancierului din acest veac să recalculeze locul omului în univers. Apoi, impulsul ca și stagnarea mișcării selectează etajele sociale și ia forma opoziției dintre *burghezul extrovertit și aristocratul introvertit* [2]. Pasionatului de aventuri Gulliver i se opune aristocratul lui Prévost din *Memoriile și aventurile unui om de condiție care s-a retras din lume*, căci, deși ambii decepționați, retragerea primului în natură — în lumea cailor, adusă sau recompusă în grajdul de la domiciliu — este un refuz al fundamentelor sociale, pe cînd retragerea dintre oameni a celuilalt are cauze personale și nu atinge prin nimic esența morală a lumii. Diferă voința care declanșează actele: aristocratul acționează în numele simțirii, a senzualității, a instinctelor, a „conținutului schimbător al voinței" [3], vrînd să se demonstreze liber față de orice constrîngere (Lovelace al lui Richardson, Lady Booby a lui Fielding, domnul de Thurin al lui Duclos, Bressac al lui Sade, marchiza de Merteuil a lui Laclos au dreptul să vrea ceea ce nu se cuvine și să nu vrea ceea ce, dimpotrivă, se cuvine), burghezul are în vedere absolutul și se luptă pentru schimbarea lumii (doctorul Primrose al lui Goldsmith, Saint-Preux sau domnul Nicolas al lui Restif de la Bretonne se supun prin voință unui program de înnoire morală).

---

[1] Cf. Robert Mauzi, op. cit., p. 91.
[2] Ibidem, p. 89.
[3] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, ed. cit., p. 409.

Romanescul iluminist, luînd romanescul în sensul de „structură şi motor al romanului“ [1], îşi conturează mai departe modul de existenţă prin oscilaţia între *sociabilitate şi solitudine*. Secolul moşteneşte de la clasicism şi de la baroc, dar ducînd la excesul gratuităţii, „plăcerea de a plăcea“ [2]. Sociabilitatea sa ia forma galanteriei. Suprapunere de eleganţă intelectuală, comportamente rafinate, estetizare a relaţiilor erotice şi a intenţiilor morale, ea defineşte un tip specific de integrare a individului în societate. De la Marivaux, Diderot, Crébillon-fils pînă la Laclos sau Mirabeau, din vremea Regenţei şi pînă dincolo de ghilotinele revoluţiei de la 1789, romanul francez şi Franţa aduc Europei modelul de rafinament şi nobilă gratuitate. Paralel, secolul pune un accent contrar pe capacitatea sufletului de a se exalta în faţa umilului cotidian. Cultul emoţiei şi al experienţei individuale fusese legitimat în filozofie de un Locke, iar în estetică de un Dubos cu ale sale *Reflexii critice asupra poeziei şi asupra picturii* (1719). Romanescul se consacră progresiv picturii emoţiilor şi ajunge prin opera lui Richardson — începînd cu *Pamela sau virtutea răsplătită* (1740—1741) — să instaureze „noua sensibilitate“, amestec de anticalofilie şi antiaristocratism, de urît sentimental şi sublimitate pasională. Apar solitarii de stil secolul al XVIII-lea, prea preţioşi şi chiar cocheţi pentru ochii de azi, dar atunci avînd rezonanţe tragice şi misiunea de a scoate romanul din imperiul comicului. Prin romanul libertin, secolul izbuteşte o savuroasă combinaţie de gratuitate şi violenţă. Se acordă supremaţie laturii afective a individului — tot ceea ce se mişcă are drept cauză atracţia sau respingerea erotică — dar principiul vitalităţii — eliberat de orice constringere morală, aristocratizat — este redus la un exerciţiu gratuit al imperialismului erotic. Literatura — de scandal atunci ca şi de atunci încoace — a lui Crébillon-fils, Laclos sau Duclos reprezintă însă prin „iresponsabilitatea“ sa

---

[1] Michel Zéraffa, *Après le roman, le romanesque*, în vol. col. *Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du colloque de Strasbourg*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, p. 201.

[2] Montesquieu, *Despre spiritul legilor*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, vol. III, p. 58.

o latură a germenului din care se ivește viitoarea intransigență romantică. Sade și Restif de la Bretonne, cei care propun formele cele mai pure, vor fi refuzați de istorie, li se va nega mai tîrziu rolul de ultimi distrugători. Aceasta pentru că, mai întotdeauna, în analiza operei lor a primat fața imorală a conflictelor. Dar, dincolo de ea, apar doi gînditori care au făcut o disecție realității sociale inimitabil de crudă — primul într-un manifest, intitulat *Français encore un effort*, din *Filozofia budoarului*, al doilea în *Le Mimographe*, *Les Gymnographes*, *Le Thesmographe* sau în *Le Pornographe* — și au imaginat soluții agresive de readaptare a vieții sociale la condiția naturală a omului.

Nu mai puțin caracteristică spiritualității din care se solidifică romanescul iluminist este înregistrarea ca șoc a opoziției dintre *viață și sistem*. Secolul nu-și ascunde oroarea față de sistem, categoricul refuz al „spiritului de sistem". Pentru că sacrifică particularul și accidentalul în favoarea unor liniștitoare și excesive ordonări, iluministul se ferește de sistem, își manifestă „ura față de persecuție și îndoiala asupra dogmei" [1]. Înnoirea, atît de rîvnită de această epocă, se lovește de „obstacolul și frîna rațiunii filozofice" și duce la „abandonarea" „spiritului sistematic" [2]. Filozofia, salvată de mutilările dogmatice, devine un „suflu dătător de viață pentru toate disciplinele" [3]. Renunțarea la mania expunerilor exhaustive și, din contră, afectarea provizoratului („ba nici rîndul lucrurilor [...] nu l-am putu ține, ci care cum mi-au venit aminte, acolo l-am însemnat", spune Petru Maior [4]) se traduc prin evitarea tonului de erudiție. „Erudiția și demonstrația își aruncau armele greoaie și deveneau potrivite unei amabile inteligențe comune" [5]. Nici nu se poate imagina un complex de împrejurări mai fericit pentru expansiunea romanului. Într-un secol în care înțelepții își disimulează erudiția iar

---

[1] Villemain, op. cit., vol. II, p. 3.
[2] Ernst Cassirer, op. cit., p. 33.
[3] Ibidem.
[4] Petru Maior, *Cuvînt înainte*, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, Editura Albatros, București, 1970, vol. I, p. 92.
[5] Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, E.L.U., București, 1965, p. 760.

scriitorii întrebuinţează discursuri de extremă simplitate şi transparenţă (eseul, scrisoarea, dialogul, articolul de dicţionar etc.), într-un secol în care „totul era sau dicţionar sau broşură“ [1], romanul nu ar fi putut sta la o parte. Căci naraţiunea sa anulează ordinea abstractă a faptelor, converteşte clasificările lor în succesiuni întîmplătoare, iar personajul său denotă procesul generativ al adevărului, rezultat nu al unei îndoieli programatice, ci al unei experienţe de viaţă.

Un secol contestatar se priveşte pe sine în roman ca într-o oglindă nedeformantă. În constituţia romanului, în evoluţia acestuia, sînt incluse semnele tuturor bătăliilor spirituale (cîştigate sau pierdute) la care a participat omul luminilor: plecînd de la premise clasice şi neoclasice, de la un „decor aristotelic“ [2], dezvoltînd reacţiile relativiste şi „emoţionalismul“ [3], ajungînd la cultul individualismului şi, în cele din urmă, la „compromisul romantic“ [4], romanul secolului arbitrează disputa dintre *supremaţia raţiunii* — „entuziasmul poetic e condus de către judecată“, afirma în 1701 John Dennis [5] — şi *supremaţia afectivităţii*, dintre tentaţiile de a se arăta cititorului *cînd agreabil*, plin de bune intenţii morale şi fără dificultăţi estetice, *cînd supărător*, şocant prin intenţiile de a demonstra imoralitatea convenţiilor morale şi prin curajul de a distruge linearitatea clasică a naraţiunii, dintre *optimism* şi *pesimism* [6]. Clasicul Lesage, sensibilul Marivaux, prolixul Defoe, pateticul Prévost, mizantropul Swift, tragicul Richardson, exaltatul Rousseau, superficialul Crébillon, moralistul Goldsmith, imoralistul Diderot, neiertătorul Sade, ingeniosul Laclos, calmul Wieland, fantasticul Walpole, didacticul Goethe, disperatul Foscolo — atît de uşor de despărţit şi de atribuit fiecare altui curent sau altei şcoli—sînt membrii aceleiaşi cetăţi

---

[1] Voltaire, *La Princesse de Babylone*, în *Romans*, ed. cit., vol. II, p. 153.
[2] W. J. Bate, op. cit., p. 14.
[3] Ibidem, pp. 48—49.
[4] Ibidem, p. 192.
[5] John Dennis, *From the advancement and reformation of modern poetry*, în *English Critical Essays selected and edited by Ed. D. Jones*, Oxford University Press, f.a., vol. I, p. 242.
[6] Cf. Robert Mauzi, op. cit., pp. 57—61.

iar romanele lor reprezintă sevele confluente ale romanescului iluminist.

Secolul al XVIII-lea e un „amplu scenariu filozofic", cu contradicțiile și paradoxurile sale. Fiecare secvență a sa reflectă o rezolvare provizorie a stării conflictuale specifice. Este cu neputință să-i descoperim unitatea romanescului său fără a-i respecta, în același timp, forța centrifugă (atît de activă la nivelul operelor!).

Supremația romanului în epoca luminilor implică două aspecte de mare importanță: 1. semnificațiile iluminismului european depind de abordarea detaliată a romanului din această vreme; 2. romanul iluminist, prin claritatea coordonatelor sale, reduce marele grad de dificultate în normarea genului și este util pentru istoria sa generală. Importanța sa derivă nu numai din preferințele iluministe, ci și din necesitatea înțelegerii romanului în general. În ceea ce privește al doilea aspect, subliniem că la baza prezentului studiu stă teoria modernă asupra romanului — singura adecvată obiectului — care a descoperit în romanul din epoca luminilor izvorul unui foarte important ansamblu de argumente.

În cazul romanului, analiza istorică întîmpină două serii de dificultăți. În primul rînd, *seria dificultăților de ordin general*: în ce măsură se pot stabili și reconstitui „căile continuității" unui fenomen, cum i se poate contura un „orizont unic" pentru „spirite atît de diferite și succesive"[1]. În al doilea rînd, *seria dificultăților specifice romanului*: acceptat ca „gen proteic" [2], romanul riscă să nu aibă continuitate, iar istoria sa să fie, în consecință, o pură supoziție; aceasta, întrucît formularea unui concept de roman — concept valabil pentru mai multe etape istorice — este imposibilă și, „chiar într-o epocă determinată, există numeroase variante mai mult sau mai puțin divergente ale schemei elaborate" [3]. Așadar: există o continuitate între *Don Quijote*

---

[1] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 12.

[2] R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, E.L.U., București, 1968, p. 422.

[3] Werner Bahner, *Quelques observations sur le genre picaresque*, în vol. col. *Roman et lumières au XVIII-ème siècle. Colloque...*, Editions Sociales, Paris, 1970, p. 65.

şi *Comedia umană*, între *Călătoriile lui Gulliver* şi *În căutarea timpului pierdut*, între *Astreea* şi *Adio arme*, între *Manon Lescaut* şi *Fraţii Karamazov*, între *Legăturile primejdioase* şi *Mizerabilii*, între *Viaţa Marianei* şi *Muntele vrăjit*, între *Candide* şi *Război şi pace* etc.? există o unitate între *Robinson Crusoe*, *Scrisorile persane*, *Jacques Fatalistul*, *Tom Jones* şi *Istoria abderiţilor*, *Pamela*, *Castelul din Otranto* sau *Tristram Shandy*? Întrebarea este, deci, următoarea: dacă Cervantes, Balzac, Swift, Proust, d'Urfé, Hemingway, Prévost, Dostoievski, Laclos, Hugo, Marivaux, Thomas Mann, Voltaire, Tolstoi, Defoe, Montesquieu, Diderot, Fielding, Wieland, Richardson, Walpole, Sterne sînt autori de romane, atunci *ce este un roman* şi, mai cu seamă, *ce este un roman în secolul al XVIII-lea?*

Afirmaţiile de tipul: „romanul nu poate şi nici nu vrea să se definească prin vreo formă sau prin vreo intenţie“ [1], nu reprezintă nici un folos în rezolvarea problemei. Acceptarea indefinitului e un mod de a o evita. Pe această cale s-ar justifica includerea între romancieri a lui Homer sau Virgiliu, s-ar anula diferenţierile temporale dintre un Fielding şi un Dickens, s-ar pierde din vedere contemporaneitatea, confirmată prin operă, dintre un Voltaire şi un Swift. Centrul de stabilitate al romanului nu trebuie căutat într-o normă imuabilă, faţă de care se proiectează variantele individuale sau vîrstele sale. Proteismul e consecinţa paradoxală a unei perspective dogmatice.

Unitatea romanului poate fi formulată ca un repertoriu comun de semne, în cadrul căruia inovaţiile sînt o firească şi fundamentală condiţie estetică. Oricît de diferenţiat ar fi principiul selectiv al unui creator, romanul său depinde de un grad de coincidenţă, mai mare sau mai mic, dintre repertoriul său şi cel al consumatorului său. În „acest mare fluviu neîntrerupt care a curs pînă la noi şi care formează astăzi aproape un Nil literar“ [2], se pot repera două tipuri de

---

[1] R.-M. Albérès, op. cit., p. 421.

[2] Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 243.

fascicole complexe de raporturi, prin intermediul cărora se instituie în continuitatea romanului discontinuitatea fazelor sale: *raporturile dintre romancier și roman*, distincte de la un autor la altul prin natura și funcția lor, *raporturile dintre roman și cititorul de romane*, normele de procedură — variabile de la o epocă la alta — impuse de lectură. Istoria romanului se constituie prin presiunea reciprocă a raporturilor prime și a raporturilor secunde: originalitatea operelor este rezultatul ultim al abaterii de la un anume mod de lectură; modurile de lectură — reformate continuu de șocurile succesive ale originalității — integrează în banalitate originalitatea, fiind, în fond, sisteme de autoreglare.

Juxtapunînd *Don Quijote*, *Călătoriile lui Gulliver*, *Bijuteriile indiscrete*, *Suferințele tînărului Werther*, *Quentin Durward*, *Doamna Bovary*, *Germinal*, *Pivnițele Vaticanului*, *Ulise*, *Zgomotul și furia*, *Străinul*, *Gumele*, romanul, ca specie literară, se pulverizează; nu ar exista o istorie a sa, ci o înșirare cronologică arbitrară (unul sau altul dintre romane poate fi considerat altceva decît un roman), nu ar exista vîrste ale sale, ci coincidențe ale datelor de apariție. Criza dogmatică este, însă, artificială. Între Cervantes, Swift, Diderot, Goethe, Scott, Flaubert, Zola, Gide, Joyce, Faulkner, Camus, Alain Robbe-Grillet există tranziții și punți de legătură. Acestea sînt selective, unind doar anumite laturi sau aspecte ale operelor, și variabile în timp și spațiu. Relația dintre Cervantes și Camus, spre exemplu, nu este directă și nu poate fi stabilită instantaneu. Ea este mediată de numeroase segmente de tranziție și pretinde reconstituirea unor moduri istorice de înțelegere a romanului. Incomprehensibilitatea derivă din anularea istoriei fenomenului și a istoriei concepțiilor despre el. Noutatea genială a lui Cervantes, Diderot, Flaubert, Joyce sau Camus nu apasă asupra aceluiași mod de lectură, ci se raportează la etape distincte ale sale. Cele două procese — metamorfozele romanului și metamorfozele concepției despre roman — sînt serii de contrapuncte: noutatea operei se proiectează în contrapunctul modului de lectură contemporan sieși (*Don Quijote* pe obișnuința romanelor cavalerești), opera contrapunctează un mod de lectură determinat de o ulterioară creație

(*Don Quijote* faţă de cititorul lui *Tristram Shandy*; *Don Quijote* şi *Tristram Shandy* faţă de cititorul lui *Quentin Durward*; *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Quentin Durward* faţă de cititorul *Doamnei Bovary* etc.). Astfel, „imaginile singuratice" devin secvenţe reale ale unui proces comprehensibil [1].

Precizările de ordin metodologic nu se sfîrşesc aici. Ele vor reapare în decursul studiului, ori de cîte ori prezenţa lor va fi obligatorie. În momentul de faţă, datele importante ale problemei sînt prefigurate şi permit, în linii mari, expunerea intenţiilor: pentru cele două motive, deja enunţate (importanţa romanului pentru epoca luminilor şi importanţa romanului din epoca luminilor pentru istoria romanului), am ales din dreapta infinită a intersecţiei dintre evoluţia romanului şi evoluţia ideilor despre el segmentul secolului al XVIII-lea; prin intermediul său, se poate trece la izolarea originilor romanului modern, dar, totodată, la înţelegerea faptului că fiecare epocă de roman îi reînnoieşte procesul genetic, îl reinventează; fie prin calitatea sa de conservator al experienţelor romaneşti anterioare (gotice, clasice sau baroce), fie în calitatea sa de precursor al unor formule narative ulterioare, fie prin ceea ce a rămas uitat şi irepetabil din experienţa sa originală, romanul secolului al XVIII-lea contribuie la definirea condiţiei de existenţă a ficţiunii, în cadrul istoriei literare şi finalmente în cadrul istoriei sociale.

Fiecare epocă în care s-au creat romane a consumat romane şi a teoretizat romanul într-un mod aparte. Există în fiecare vreme un devorator şi o victimă a romanului, un Don Quijote specific. În secolul al XVIII-lea, el poate purta numele lui Saint-Simon. Louis de Rouvroy, duce de Saint-Simon, aristocratul cu idealuri clasicizante, arogant faţă de spiritul veacului — pe Voltaire îl identifică lapidar: „Arouet, fiu al unui notar care a fost al tatălui meu şi al

[1] Cf. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaft. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, în *Gesammelte Schriften*, Leipzig — Berlin, 1922, vol. I, pp. 385—386.

meu pînă la moarte" şi „un fel de a face pe importantul într-o anumită lume" [1] — şi dispreţuitor în public al romanului, este — aşa cum dovedeşte catalogul din 1775 alcătuit la vînzarea bibliotecii sale [2] — un asiduu cititor al lui Swift, Prévost, Defoe, Montesquieu, Fénelon, Hamilton, Lesage sau Voltaire. În atitudinea sa, se citeşte starea fundamentală a romanului din epocă: moştenind de la clasici un soi de suspiciune la adresa romanului — romanul presupune o lectură uşoară, vulgară, se afirmă chiar în *Enciclopedia* îngrijită de Diderot şi D'Alembert [3] — , secolul trăieşte voluptatea romanului ca lectură interzisă sau compromiţătoare. Explicaţia — oferită, printre alţii, încă de Huet, în 1670 [4] — derivă din finalitatea acestuia: destinat „instruirii cititorului" dar ţinînd cont de faptul că „spiritul omului este naturalmente potrivnic învăţăturilor", romanul apare, în primul rînd, ca rod al unei abilităţi intelectuale în folosirea divertismentului, căci „el trebuie să înşele prin farmecul plăcerii şi să îndulcească severitatea preceptelor prin agrementul exemplelor". „Ruşinea" romanului urmează — la Saint-Simon, ca şi la contemporanii săi — refuzului de a-şi arăta spiritul sedus de ficţiune, convins prin „portrete de fantezie, care nu sînt făcute după nici un model [5].

În *Filozofia bunului-simţ sau Reflexii filozofice asupra incertitudinii cunoştinţelor omeneşti*, marchizul D'Argens ne lasă să deslușim mai exact sursele acestei atitudini contradictorii. Prin vocaţia sa, transcrisă în nume, epoca luminilor a distrus prin „raţiune şi ştiinţă" un sistem tradiţional de

---

[1] Saint-Simon, *Mémoires sur le Règne de Louis XIV et la Régence*, ed. Dupouy, Bibliothèque Larousse, Paris, f.a., vol. III, p. 176.

[2] Cf. Hélène Himelfarb, *Saint-Simon, les romans et le roman*, în vol. col. *Roman et lumières au XVIII-ème siècle*, ed. cit., pp. 38—45.

[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...*, art. ROMAN, vol. XIV, Chez Samuel Faulche & compagnie, Libraires & Imprimeurs, Neufchastel, 1765, p. 342.

[4] Cf. Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, Paris, 1968, vol. II, p. 66.

[5] *Encyclopédie...*, art. FANTASIE, vol. VI, 1756, p. 210.

credinţe, bazat pe imagini, „lucruri miraculoase“ [1]. În demonstraţia sa se citeşte un adevăr, reînviat în decursul secolului al XX-lea, că ficţiunea „contracarează judecata şi raţionamentul“ [2]. Ideea, împărtăşită de întreaga epocă, e consemnată şi în *Enciclopedie*, „bulevardul tuturor adversarilor religiei şi autorităţii“[3]: prin speciile sale, „naraţiunea artificială şi fabuloasă“ face „imaginaţia înfierbîntată a auditorului să ia parte la povestirea unui lucru, ca şi cum acesta s-ar petrece în prezenţa sa“ [4]. Transferată asupra romanului, afirmaţia motivează desconsiderarea romanului în cazul cînd e socotit un mijloc de instruire a vulgului prin înşelăciunea sau voluptatea ficţiunii. Pe de o parte, romanul ar trăda abstracţiunea, regimul pur al adevărurilor. Aceeaşi afirmaţie are, însă, şi o altă faţă, prin care se justifică, din contră, preferinţele pentru roman ale epocii luminilor sau expansiunea romanului în secolul al XVIII-lea. Prin toate tipurile de discurs folosite, epoca luminilor a căutat să propage într-un public cît mai larg ideile sale înnoitoare. Ieşind în piaţă, academia spirituală a secolului s-a interesat în profesarea lor de formele cu un grad maxim de molipsire. Romanul îşi primeşte locul şi rolul cuvenit, chiar dacă i se reaminteşte statutul de inferioritate intelectuală. De altfel, profilul spiritual al apostolilor revoltaţi din secolul al XVIII-lea — aşa cum arată corespondenţa dintre Voltaire şi d'Alembert — are şi o latură urîtă, ei „pornind de la disprețul semenilor, ca de la o primă condiţie, pentru a-i lumina: *Luminaţi şi disprețuiţi neamul omenesc!* Trist cuvînt de ordine, dar este al lor“ [5]. Indiferent din ce motiv — din interes propagandistic, din evitarea demonstra-

---

[1] Le Marquis D'Argens, *La Philosophie du Bon-Sens ou Réflexions philosophiques sur l'Incertitude des Connaissances Humaines, à l'Usage des Cavaliers et du Beau-Sexe.* Chez Pierre Paupie, À La Haye, 1740, vol. I, p. 136.

[2] Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Félix Alcan, Paris, 1932, p. 112.

[3] J. F. La Harpe, *Philosophie du dix-huitième siècle. Ouvrage posthume*, Deterville Librairie, Paris, 1818, vol. I, p. 96.

[4] *Encyclopédie...*, art. NARRATION, vol. XI, 1765, p. 29.

[5] Sainte-Beuve, op. cit., p. 286.

ţiilor abstracte, din suprasolicitarea inteligenţei, din „instinctul fabulaţiei" —, pentru fiecare în parte sau pentru toate la un loc, omul luminilor a dat cîmp liber „funcţiei fabulatorii"[1].

Secolul al XVIII-lea îşi realizează în mare măsură elanurile sale prin mijlocirea romanului, imprimîndu-i, firește, contradicţiile şi ezitările sale. Căutînd — de la Addison sau Du Bos la Moses Mendelsohn— să determine „natura plăcerii"[2], el găseşte în roman modalitatea cea mai eficace de a proporţiona actul de amplificare a ficţiunii şi a voluptăţii sale cu actul de propagare intensivă a programului de revendicări ideale. Astfel, starea romanului din acest secol poate fi privită din două unghiuri: masiva producţie românească este fie o consecinţă a necesităţii de a urma o cale „agrementată" pentru a-şi realiza interesele sale propagandistice, fie un refugiu în imperiul ficţiunii, o compensaţie faţă de „inteligenţa dizolvantă"[3]. Renunţarea la una sau la alta dintre aceste două perspective ar face imposibilă înţelegerea relaţiei dintre atît de diferitele forme de roman cultivate în decursul veacului, detectarea variabilităţii acestei relaţii de-a lungul veacului, precum şi stabilirea tranziţiilor de la romanul secolului al XVIII-lea spre cel al secolelor următoare. Emanaţie a profilului spiritual al epocii, a nevoii de a afla — atît în domeniul filozofic, cît şi în cel literar — o „cale de mijloc între cei care cred şi cei care nu cred"[4], această dublă perspectivă ne va permite să răspundem, rînd pe rînd, unor întrebări esenţiale:

a) care este originea discordanţei dintre teoria romanului şi creaţia românească în secolul al XVIII-lea, dintre intenţie şi creaţie, dintre efortul redus de codificare a romanului şi proliferarea lui?

---

[1] Henri Bergson, op. cit., pp. 208—210.

[2] Addison, *Essays from The Spectator*, George Routledge and Sons Limited, London — New York, f.a., pp. 241—242.

[3] Henri Bergson, op. cit., p. 129.

[4] Moses Mendelsohn, *Philosophische Schriften. Mit allerhochstgnädigst Kayserlichem Privilegio*, Carlsruhe, im Verlag der Schmiederlischen Buchandlung, 1793, vol. I, p. 117.

b) cum se explică amestecul de concreteţe şi abstracţiune, de tezism şi gratuitate, pe întreaga scară de formule româneşti a veacului, de la romanul alegoric la romanul de un realism abstract?

c) cum se întîlnesc, contracarîndu-se ori, din contră, reliefîndu-se, în peisajul romanesc al secolului al XVIII-lea, două sensuri contrare, tendinţa de distrugere a ficţiunii (antiromanul) şi tendinţa de supralicitare a ficţiunii (romanul fantastic)?

Din aceste date rezultă premisele şi modul de desfăşurare al analizei. Contrastul dintre teoria şi creaţia romanescă din secolul luminilor nu este numai un impediment, ci şi o incitare. Sistemele de lectură a romanului, specifice vremii, necesită în reconstituire o proiectare a genului în ansamblul activităţilor spirituale din epocă şi, apoi, o verificare la fiecare nivel al operelor. Putinţa reconstituirii e asigurată atît de marele indice de coagulare al acestui ansamblu — de faptul că ştiinţele, după modelul celor ale naturii, sînt „înainte de toate, un ansamblu de reguli pentru a pune în serie enunţurile, un ansamblu de scheme obligatorii de dependenţe, de ordine şi succesiuni în care se distribuie elementele recurente ce pot avea valoarea unor concepte“ [1] — cît şi de gradul ridicat de frecvenţă al unor formule româneşti tipice. La toate acestea, se adaugă voinţa de europenizare a epocii, manifestîndu-se, de la ţară la ţară, fie ca galomanie („Franţa a devenit acum ţara marilor modele“ [2]), fie ca anglomanie (Anglia aducea Europei modelul său de „liberalitate şi toleranţă“ [3]). Mai puţin ca oricînd şi în contradicţie cu Europa romantică, Europa secolului al XVIII-lea priveşte „literatura şi limbile popoarelor străine ca o colonie necunoscută a altor naţiuni [4].

---

[1] Michel Foucault, op. cit., pp. 76—77.

[2] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi pînă în prezent*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 154.

[3] Cf. Arturo Graf, *L'anglomania e l'influso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Ermanno Loescher, Torino, 1911, p. 49 şi urm.

[4] J. G. Herder, *Über die neuere Deutsche Literatur*, în *Werke in fünf Bänden*, Volksverlag, Weimar, 1957, vol. II, p. 75.

Romanul nu este „o lume infinită", ci „un repertoriu limitat de posibilități", „o carieră cu pîntec enorm, dar finit [1]". Descrierea lui, așa cum este determinată de tabloul romanului din secolul al XVIII-lea, se poate face în dependență de funcționalitatea pe care i-o stabilește fiecare epocă în parte. Funcționalitatea romanului este aceeași, în cazul romanului cavaleresc, al romanului anticavaleresc al lui Cervantes, al romanului de aventuri al lui Defoe, ca și în acela al romanului romantic al lui Scott, al romanului antiromantic al lui Stendhal sau romanului experimental al lui Zola: „a izola cititorul de orizontul său real și a-l face prizonierul unui orizont strîmt, ermetic sau imaginar, care este incinta interioară a romanului" [2]. Ca specie de ficțiune în proză, este „limbaj nonmetric", care evocă „secvențe de întîmplări", petrecute sau numai posibil să fi fost petrecute în realitate, cu un grad de coerență asigurat prin comportamentul (constant sau variabil) al personajului și prin atitudinea față de subiect sau față de personaj a naratorului [3]. Ceea ce diferă de la o epocă la altă epocă de roman, este „tactica" pe care o adoptă romancierul pentru a-și introduce cititorul în ficțiune, pentru a-l ficționaliza. Tactica (termenul aparține lui Ortega y Gasset) lui Cervantes, a lui Swift, a lui Diderot, a lui Goethe, a lui Stendhal sau a lui Dostoievski nu este arbitrară, ci o reacție în conștiința lor creatoare, de conformare sau de respingere, la ceea ce contemporaneitatea fiecăruia considera ca real sau verosimil, ca fapt literar sau nonliterar, la sistemul genurilor literare și al speciilor de ficțiune stabilit în vreme.

Criteriul istoric are valabilitate deplină. Vîrstele umanității se diferențiază nu numai pentru că interpretează o realitate în continuă schimbare sau pentru că, perfecționîndu-și instrumentele de cunoaștere, își îmbogățesc tezaurul de

---

[1] José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, în *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966, ed. VI, vol. III, p. 388.

[2] Ibidem p. 409.

[3] Cf. Monroe Beardsley, Robert Daniel, Glenn Geggett, *Theme and Form. An Introduction to Literature*, Prentice-Hall, Inc., New York, 1958, pp. XXII—XXXII.

taine smulse universului. Dispersarea lor e provocată și de faptul că introduc aceleași date ale realității în sisteme diferite, hotărîndu-i perimetre variabile. Consecințele literare sînt evidente. Pentru Homer, coborîrea Atheneі pe cîmpiile din jurul Troiei sau coborîrea lui Ulise în lumea infernală nu spărgeau cadrele realității; pentru Virgiliu, călătoria în abisuri a lui Eneea este imitație literară, literaturizare a unui mit. Pentru Dante, ascensiunea spre Paradis nu reprezenta o ieșire din realitate; pentru Goethe salvarea lui Faust este o replică la o legendă populară. În *Don Quijote* se întîlnesc două perspective asupra aceleiași realități, perspectiva sacrală de tradiție cavalerească și perspectiva desacralizată de tip rural. Din contră, pentru romantici sinuciderea era modul cel mai violent și mai răzbunător de ieșire din realitate; astăzi, e o poză, un artificiu literar. În fine, revenind la roman, Sterne își concepe personajele conform teoriei umorilor, Sade conform „teoriei electrice", Stendhal urmează în clasificarea temperamentelor teoria lui Georges Cabanis etc.; verosimilitatea comportamentelor este asigurată de fiecare în raport cu concepția despre realitate a momentului istoric. Dacă evoluția științelor a desființat și ridiculizat premisele amintitelor soiuri de verosimilitate, dacă, pe de altă parte, se poate face analiza psihanalitică a lui Cervantes sau Sade, aceasta nu înseamnă că trecerile de la o epocă la alta se estompează sau că actualizarea prin lectură a unei opere o decupează din contextul istoric. Actualitatea interpretărilor este provizorie și, mai mult ca sigur, lumea interioară a lui Marcel Proust va deveni un fapt straniu de arheologie a științei.[1]

Secolul al XVIII-lea este un secol al romanului nu pentru simplul motiv că a creat și multiplicat romane în cantități imense[2]. În fond, proliferarea romanului este, în secolul

---

[1] Nu intenționăm, prin urmare, să introducem în analiza romanelor lui Montesquieu, Defoe sau Wieland elemente de „ultimă oră" sau „ultim secol", ci, profitînd de ele, să reconstituim propria lor actualitate.

[2] Cf. Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1936, p. 6, și Laurent Versini, *Laclos et sa tradition*, Klincksieck, Paris, 1968, pp. 650—664.

al XIX-lea și în secolul al XX-lea, tot mai accentuată. Dar secolul al XVIII-lea aparține romanului în contrast cu faptul că uscase lirismul, că duce — prin intelectualism, mitologizare prețioasă ori didacticism — poezia la criză. Reacția nu-și va întîrzia apariția: lirismul preromantic. Dar cristalizarea progresivă a elementelor romantice nu schimbă adevărul despre un La Motte, Pope sau Gottsched, și nu-i reduce valoarea generală: „aceștia nu erau poeți. Urechile lor erau astupate în fața vibrațiilor și frăgezimii cuvintelor, iar sufletul lor pierduse simțul misterului" [1]. Pleiada romancierilor din secolul luminilor își primește importanța în legătură directă cu „înghețarea inefabilului": își stabilește originile în această stare a poeziei, pentru ca, odată cu apropierea sfîrșitului de secol, să contribuie — prin Richardson, Rousseau sau Goethe — la resurecția lirismului.

Valoarea istorică a romanelor lui Swift, Montesquieu, Defoe, Richardson, Diderot sau Gozzi e dată de contextul genurilor literare, de felul în care acesta este conturat în secolul al XVIII-lea. Ca oricare operă literară, *Călătoriile lui Gulliver*, *Scrisorile persane*, *Robinson Crusoe*, *Pamela*, *Bijuteriile indiscrete*, *Lumea morală* sînt receptate pe „fundalul unei tradiții determinate și în raport cu ea" [2]. Originalitatea lor rezultă din încercarea de distanțare față de tradițiile romanului, prin utilizarea unor „nonprocedee" [3] față de modul de literaturizare anterior. Faptul este cu atît mai important, cu cît marea ambiție a romanului este de a imita realitatea minuțios în toată amploarea ei. Imposibilitatea perfectei imitații arată că romanul fiecărei vîrste, în tentația sa de a fi mai adevărat sau mai puțin neadevărat, recurge la distrugerea unor convenții literare, tradiționale sau la modă. Pentru a impune cititorului său iluzia de realitate, romanul pune în mișcare procedee depoetizante,

---

[1] Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Fayard, Paris, 1961, p. 316.

[2] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970, p. 228.

[3] Ibidem, p. 229.

expunîndu-şi caracterul de literatură deliteraturizantă. Definit ca oglindă a realităţii, romanul îşi respectă condiţia numai pe această cale, căci „o oglindă nu se perfecţionează dacă trece o procesiune istorică prin faţa ei, ci numai dacă e acoperită cu un nou strat de mercur“ [1]. Romanul secolului al XVIII-lea se constituie ca distrugere a poeticului clasic şi a imitaţiilor clasice din contemporaneitate, ca desprindere din modul clasic de determinare al romanului. Respingerea eroicului, căutarea naturaleţii şi a firescului „umil“, abordarea gravă — nu comică! — a cotidianului *sine nobilitate*, patetizarea evenimentului banal — atitudini esenţiale pentru această epocă de roman — sînt nonprocedee clasice. Avînd o circulaţie şi o acceptare mereu mai largă, puse în valoare de Richardson sau Rousseau, ele devin odată cu îmbătrînirea secolului date literare, se poetizează, prefaţînd poeticul romantic. Ca şi romanul din secolul al XX-lea, romanul de acum două secole „evoluează încet dar inevitabil spre o nouă specie de poezie, epică şi didactică totodată“ [2].

Romancierii secolului al XVIII-lea se supun la rîndul lor revendicărilor consumatorului de romane. Revendicarea esenţială este dirijarea lecturii într-un mod care-i exclude caracterul de act estetic şi-i subliniază actul de posesie a vieţii. Capitolele acestui studiu vor urmări multiplele aspecte ale felului în care romancierul acestui secol şi-a respectat responsabilitatea de „a ţine fereastra deschisă“ prin care „cititorul să privească viaţa“ [3]. Perspectiva este cu atît mai clară, cu cît romanul secolului al XVIII-lea — deşi a distrus convenţiile de frumos ale clasicismului, deşi s-a străduit să fie exact şi urît — a rămas în ochii posterităţii *très lettré*, timpul subliniindu-i eleganţa şi rafinamentul manierelor narative, ingeniozitatea cu care în *Il mondo morale* (*Lumea morală* — 1760) un Gaspare Gozzi imită *Dialogurile* lui Lucian, cu care în *La Voiture embourbée* (*Trăsura înnămolită* —

---

[1] E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 28.

[2] Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1969, p. 14.

[3] David Lodge, *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Routledge — Columbia University Press, London — New York, 1967, p. 5.

1714) un Marivaux preia scheme narative din *Decameronul* de Boccaccio sau din *Le grand Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes, cu care în *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva oder Der Sieg der Natur über die Schwärmerei* (*Aventurile lui don Sylvio de Rosalva sau Victoria naturii asupra reveriei* — 1764) un Wieland se desprinde din *Don Quijote* al lui Cervantes, cu care în *Le Diable boiteux* (*Diavolul șchiop* — 1707) un Lesage reactualizează romanul picaresc al lui Vélez de Guevara, cu care în *Candide* (1759) Voltaire reeditează *El Criticón* al lui Gracián, cu care în *Lebensgeschichte und natürliche Ebentheuer des armen Mannes im Toggenburg* (*Istoria vieții și aventurile naturale ale sărmanului om din Toggenburg* — 1789) un Bräker reînvie *Simplicius Simplicissimus* al lui Grimmelshausen, cu care în *Le Sopha* (*Sofaua* — 1741) un Crébillon se inspiră din *O mie și una de nopți* (traduse în franceză de Galland în 1702) etc.

Delimitarea epocii romanești, care conține — de la *Mémoires de M. d'Artagnan* (*Memoriile domnului d'Artagnan* — 1700) la *Die Wahlverwandtschaften* (*Afinitățile elective* — 1809) — o colecție de piese literare atît de diferite ca factură și valoare, devine posibilă prin conturarea unui foaier spiritual în interiorul căruia este conservată o tipologie a structurilor narative, diferită față de spațiile înconjurătoare. În secolul al XVIII-lea, romanul se raportează într-un mod particular la celelalte specii narative, fapt care-i fixează unitatea și-i precizează arhitectura.

Multe dintre romanele secolului al XVIII-lea se subintitulează *conte* sau *story*. Astfel procedează Crébillon pentru a-și numi *Sofaua*, Voltaire pentru a-și defini romanele *Candide* sau *Zadig*, Horace Walpole pentru a cataloga *The Castle of Otranto* (*Castelul din Otranto* — 1764). Deosebirile dintre aceste romane sînt mult prea mari pentru a crede că același motiv a generat botezul asemănător. Fiecare dintre aceste romane se numește „povestire" pentru altă rațiune, dar, luate împreună, ilustrează procesul de contaminare dintre povestire și roman, frecvent în secolul al XVIII-lea. *Sofaua* lui Crébillon este povestire pentru că narațiunea sa este, convențional, dezvoltată de un sclav și adresată stăpînului său pentru a se salva de plictis, și pentru că are ca

subiect o miraculoasă metamorfoză a naratorului în obiectul cu pricina; *Candide* sau *Zadig* sînt povestiri pentru că sînt „romane scurte", iar „povestirea nu pare a fi decît un roman scurt, ori, cum afirmă Diderot, romanul o povestire lungă" [1]; *Castelul din Otranto* este povestire, pentru că, „în cel mai pur stil italian" din „cele mai întunecate vîrste ale creştinismului", cuprinde „miracole, viziuni, necromanţie, vise" [2]. Adunînd aceste date concrete şi comparîndu-le cu ideile formulate în *Dicţionarele* lui Richelet (1680), lui Furetière (1690), lui Trévoux (1704) sau în *Enciclopedie* şi *Despre folosinţa romanelor* al lui Lenglet-Dufresnoy, reiese că romanul se opune în secolul al XVIII-lea povestirii ca naraţiune scrisă faţă de naraţiunea orală, ca naraţiune lungă faţă de naraţiunea scurtă, ca naraţiune „nu obligatoriu fictivă" faţă de naraţiunea de ficţiune neîndoielnică. Astfel, nu există nici un caz „în care cuvîntul povestire să nu poată fi comutat cu cuvîntul roman": roman galant/povestire galantă, roman istoric/ povestire istorică, roman filozofic/ povestire filozofică etc.[3] Căci opoziţiile mai sus formulate nu sînt graniţe ferme: convenţia de oralitate, povestirile multiplicate prin adaosul de naratori, supranaturalul sînt atribute ale romanului lui Crébillon (*Noaptea şi Momentul* sau *Tablouri de moravuri ale timpului*), al lui Lesage (*Gil Blas*) şi, respectiv, al lui Lewis (*Ambrosio*) sau Cazotte (*Dracul îndrăgostit*).

Vecinătatea dintre roman şi povestire se datorează în secolul al XVIII-lea nu numai congenialităţii lor, faptului că romanul se naşte din colecţia sau din inserţia de povestiri. Deşi romanul din această epocă păstrează cu claritate însemnele originii sale — analizele din *Les Illustres Françoises* (*Ilustrele franceze* — 1713) de Chasles, *Colonel Jack* (1723) de Defoe, *Jacques le Fataliste* (*Jacques Fatalistul* — 1773 — 1774) de Diderot, *Die Geschichte der Abderiten* (*Istoria abderiţilor* —

---

[1] Nicole Gueunier, *Pour une définition du conte*, în vol. *Roman et lumières au XVIII-ème siècle*, ed. cit., p. 430.

[2] Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Chatto and Windus, Publishers, London, 1907, p. LI.

[3] Cf. Nicole Gueunier, art. cit., pp. 429—431.

1774 — 1781) de Wieland sau din *Eusebio* (1787) de Pedro de Montegón vor oferi argumente suficiente, individualitatea sa față de epocile ulterioare derivă din alte cauze. Reîntoarcerea la povestire a romanului din secolul al XVIII-lea are premise proprii, iar modurile de realizare sînt originale.

Reducerea distanței dintre roman și povestire e necesară romancierului din secolul luminilor pentru a diminua impresia de artificialitate sau falsitate a romanescului. Împrumutînd armele povestirii orale, romanul se arată ca o ordine întîmplătoare de fapte, dictată de o conjunctură oarecare dintre povestitor și ascultător. Dacă romanul „își datorează expresivitatea artei", povestirea „reprezintă o viață nearanjată" [1]. Născîndu-se ca povestire, romanul se deliteraturizează. Narațiunea sa nu mai este adresată unui cititor necunoscut, ci naratorul și cititorul iau loc într-un spațiu comun; narațiunea poate fi, astfel, controlată în permanență de cel care o consumă: „cînd se altuiește o povestire, se face pentru cineva care o ascultă; și, oricît de puțin ar dura povestirea, rar se întîmplă ca povestitorul să nu fie întrerupt de cîteva ori de un ascultător" [2]

Preluînd condiția de oralitate a povestirii, actualitatea dintre vorbitor și ascultător [3], romanul veacului impune naratorului și cititorului o dublă existență: ei elaborează narațiunea, trăind în planul rostirii cuvintelor, și, totodată, sînt incluși în evenimentele evocate, trăind în ficțiune. În centrul artei narative din această vreme se află convergența dintre vocea naratorului și vocea cititorului, operația de corecție pe care cititorul o impune narațiunii în conformitate cu criteriile sale de verosimilitate. Pare uimitoare, dacă nu imposibilă, prezența consumatorului în narațiune. Totuși, ea constituie baza tuturor formulelor romanești din epocă. În *Sofaua* lui Crébillon o găsim în stare pură. La fel ca într-o colecție de povestiri — ca în *Decameronul*

---

[1] Henri Coulet, *Histoire du roman jusqu'à la Révolution*, Colin, Paris, 1970, vol. I, p. 505.

[2] Diderot, *Oeuvres romanesques*, Garnier Frères, Paris, 1962, p. 793.

[3] Cf. Henry James, *The Art of the Novel*, Scribners, London, 1947, p. 63.

lui Boccaccio sau ca în *O mie şi una de nopţi* — o naraţiune-cadru evocă întîlnirea dintre cei doi parteneri ai naraţiunii, stabilind motivul pentru care unul devine povestitor iar celălalt ascultătorul ei, intriga verbală. Amanzei este povestitor şi sclav; Schach Baham este ascultător şi stăpîn. Finalitatea naraţiunii diferă în funcţie de poziţia lor, faţă de ceea ce se povesteşte şi faţă de ierarhia socială: pentru Amanzei, naraţiunea apare ca formulă de adresare, de recunoaştere şi de indentificare a sa, scopul ultim fiind eliberarea; pentru Schach Baham, naraţiunea are rostul de a-l transporta în universul fictiv, de a-l salva de obligaţiile sale de suveran. Eliberarea naratorului din sclavie depinde de eliberarea ascultătorului din realitatea imediată, încît primul are tot intersul să se supună în discursul său dictaturii celui de al doilea. Schach Baham impune ritmul naraţiunii — cere detalierea unor episoade care-l încîntă sau comprimarea altora care-l plictisesc —, subiectul naraţiunii — evenimente care să-i compenseze astenia erotică —, ordinea naraţiunii — „nu înţeleg nimic din asta, reluă Schach Baham, şi ştiu bine de ce, pentru că este incomprehensibilă“ [1] . În cele din urmă, stăpînul are satisfacţia de a participa la elaborarea scenariului, de a-şi fi imprimat în naraţiune voinţa sa de expresie.

Crébillon nu este singurul romancier din epocă la care se întîlneşte această stare pură a dialogului dintre narator şi cititor. Din contră, ea are o frecvenţă destul de mare, în special la începutul secolului, fiind prezentă în amintitul roman al Chasles sau în *Les Effets surprenants de la Sympathie* (*Efectele surprinzătoare ale simpatiei* — 1713—1714) de Marivaux. Odată cu înaintarea secolului frecvenţa sa scade. Dar, chiar atunci cînd vocea cititorului nu se manifestă direct, cînd cititorul nu mai este un personaj (convenţional el este ascultător) , dialogul prin intermediul căruia se organizează naraţiunea nu dispare. În *Les Mémoires et Aventures d'un Homme de qualité qui s'est retiré du Monde* (*Memoriile unui om de condiţie care s-a retras din lume* — 1728—1731), Prévost reduce ascultătorul la tăcere atunci cînd Des Grieux

[1] Crébillon-fils, *Le Sopha. Conte morale.* Nouvelle édition, À Pekin, Chez l'Imprimeur de l'Empereur, 1749, p. 177.

își povestește propria viață; omul de condiție nu intervine direct în rostirea, de fapt în redactarea *Istoriei cavalerului Des Grieux și a lui Manon Lescaut* [1], dar Des Grieux îl cunoaște și alcătuiește istoria pe potriva lui. Această modalitate, care extinde inserția de romane, păstrează „raporturile dialogale", vocea naratorului înglobînd vocea ascultătorului. Indiferent ce soluție adoptă o operă sau alta, tabloul romanului din secolul al XVIII-lea arată că romancierul său a impus cuvîntului „o dublă orientare" — „după obiectivul vorbirii" și „după cuvîntul altuia, după vorbirea celuilalt" [2].

Racordarea romanului din secolul al XVIII-lea la narațiunea orală are multiple implicații. În momentul de față, enumerarea lor ar fi prematură. Dar înaintarea demonstrației ar fi imposibilă fără sublinierea celor mai importante dintre ele. Din „civilizația orală" a povestirii, romancierul veacului al XVIII-lea preia forma narațiunii la persoana întîi (Ich-Erzählung) [3]. Această preluare are loc în fiecare epocă de roman și, ca atare, nu în aceasta constă originalitatea romanului lui Defoe, Swift sau Marivaux. Ceea ce este însă specific veacului, e utilizarea, aproape exclusivă, a ei. Nu lipsesc romane care sînt construite pe o narațiune la persoana a treia (*Er-Erzählung*), dar forma esențială pentru secolul al XVIII-lea este *Ich-Roman*-ul. La originea acestei preferințe sta obligația romancierului de a deliteraturiza. Cititorul de romane de mai tîrziu s-a obișnuit să capteze nonartisticul romanesc prin vocea impersonală a naratorului, care—pentru a da iluzia de realitate neintermediată de o viziune personală—se ferește să spună „eu". În secolul al XVIII-lea situația era alta: pentru a-și convinge cititorul de absența intențiilor falsificatoare, naratorul se situează în spațiul cititorului și, dialogind cu el, îl invită la conlucrare. Fereastra spre realitate se deschide în această vreme printr-o continuă operație

[1] Acest roman, cunoscut sub titlul prescurtat de *Manon Lescaut*, face parte din *Memoriile și aventurile unui om de condiție*.

[2] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, p. 257.

[3] Pentru termenii germani: *Ich-Erzählung*, *Er-Erzählung*, *Ich-Roman* etc. a se vedea Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke Verlag, Bern — München, 1965, pp. 202—205.

de corecţie pe care o impune naraţiunii cititorul. Amplele naraţiuni ale secolului lui Voltaire nu au aspectul de carte sacră, care construieşte o realitate definitivă, o lume care a fost aşa şi neapărat aşa. Ele păstrează savoarea elaborării în faţa ascultătorului, se vor libere de orice intenţii. Romancierul care poartă numele lui Fielding, Wieland sau Sterne se suie pe tronul naraţiunii ca reprezentant al unui gust public. Chiar atunci cînd nu-şi narează „istoria sau povestea vieţii", el nu se poate desprinde din dialogul cu „ceilalţi" şi, de aceea, numai în aparenţă alcătuieşte o naraţiune la persoana a treia. Veacul luminilor a cultivat un narator cu identitate precisă, care — în raport cu realitatea narată, în raport cu cititorul — s-a demonstrat autorul unei viziuni personale. Oroarea de sistem, refuzul autorităţii, se răsfrîng asupra romanului: verosimilitatea sa depinde de prezenţa naratorului la rampă, de disputa imaginară prin care se apără de suspiciunea subiectivităţii. Romancierii de acum două secole nu creau aparenţa de realitate prin trecerea vocii narative în penumbră, aşa cum face romanul realist din secolul al XIX-lea. Deosebirea este cu atît mai mare, cu cît, ştiindu-se suspectat, romancierul secolului al XVIII-lea nu se apără prin minuţiozitate narativă şi descriptivă, ci prin alăturarea unor *comentarii*. Dintr-un roman ca *Tom Jones, the History of a Foundling* (*Tom Jones, istoria unui copil găsit* — 1749) al lui Fielding, eliminarea sau considerarea comentariilor în afara textului romanesc, chiar dacă formează capitole aparte, ar mutila acest univers, răpindu-i astrul tutelar. De aceea, într-o măsură mai mare sau mai mică, într-o proporţie variabilă, un roman din secolul al XVIII-lea arată nu numai „viaţa" ci şi „opiniile" celui care eventual a trăit-o, dar care sigur o trăieşte în cuvinte.

Unitatea romanului din secolul al XVIII-lea se poate constata în felul cum fiecare dintre creatori au respectat tendinţa generală. Contrastele dintre ei, dintre un Prévost şi un Sterne, dintre Marchizul de*** şi Tristram Shandy, nu împiedică romanul secolului de a fi *Memorii şi aventuri, Vieţi şi opinii*. Anii secolului al XVIII-lea au acumulat contribuţii de aceeaşi orientare şi au consemnat, în cele din urmă, cum cauza a avut un efect contrar: în loc ca opiniile

să sporească puterea realității, în loc ca aventurile să depășească memoriile, singura viață care se expune cititorului este a opiniilor, singurele aventuri — memoriile. Se ajunge la starea lui Don Quijote: „Don Quijote citește lumea pentru a demonstra cărțile." [1]

În secolul al XVIII-lea, romanul se află într-o dependență mult mai evidentă decît în secolele următoare față de „situația originară a oricărei narațiuni" [2]. Construcția sa nu presupune doar „triada" naratorului (cel care povestește), naratului (despre ceea ce se povestește) și a publicului (cui i se povestește) [3], ci o expune. Romanul secolului așază triada într-un proscenium care precizează identitatea partenerilor și scopul narațiunii. Constituirea acestui stil arhitectonic s-a realizat, sub impulsul marilor modele oferite de *Decameronul* sau *O mie și una de nopți*, prin transformarea oralității originare într-o convenție. Dar nu numai *convenția de oralitate* marchează unitatea romanului din veacul luminilor, ci și o altă convenție, derivată din prima, *convenția scripturii*. Dacă între vorbitor și ascultător se interpune o ruptură spațială, o distanță temporală sau diferențe de limbă, comunicarea dintre ei este încredințată unui text care, pentru a lega scriitorul său de cititorul său, călătorește dintr-un loc în altul, învinge timpul și este tradus dintr-o limbă în alta. În tradițiile romanului din secolul al XVIII-lea figurează „caracterul sacru al cărții" [4], născut în vremea tragicilor elini, impus cu fervoare de Evul mediu și Renaștere și extins de abundența „metaforelor cărții și a scrisului" din Secolul de aur spaniol [5].

Convenția scripturii are în secolul al XVIII-lea o frecvență considerabilă. Este o modă, ultimă ei mare modă în Europa, pe care literatura europeană — în ciuda lui *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust sau a lui *Doctor Faustus* de Thomas Mann — nu a mai retrăit-o de atunci încoace. Cauza ultimă a răspîndirii sale este aceeași ca și în cazul

---

[1] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 61.
[2] Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, ed. cit., p. 204.
[3] Ibidem.
[4] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul mediu latin*, Editura Univers, București, 1970, p. 349.
[5] Ibidem, pp. 362—399.

convenției de oralitate: de anulare a romanescului, a artificiosului de natură estetică. Distribuția rolurilor este, însă, inversată: aici autorul nu se identifică cu naratorul și nu dialoghează cu publicul prin vocea acestuia, ci comentează valoarea narațiunii cu cititorul și din unghiul lui de vedere. Autorul unui roman construit în această convenție se consideră un prim cititor, descoperitorul, traducătorul, monteurul și editorul unui text care nu-i aparține. Lipsește, se susține, orice invenție din partea sa (evenimentele sînt evocate de naratori care au fost amestecați în evoluția lor), textul nu are finalitate estetică (el cuprinde „memorii", „jurnale" sau „scrisori" care au servit pentru informarea sau educarea cititorului său). În prefața romanului se expun aceste motive pentru care romanul nu este considerat roman, ci istorie, jurnal sau memorii, iar cititorul este sfătuit să renunțe a mai fi un cititor de romane.

Unul dintre modelele unei asemenea tactici narative este *Don Quijote*. Cervantes ne avertizează: „Aflîndu-mă eu într-o zi pe Alcaná de Toledo, se apropie un băiat să vîndă niște caiete și hîrtii vechi unui țesător de mătase; și cum eu mă dau în vînt după citit, chiar de n-ar fi decît bucăți de hîrtie aruncate pe jos, împins de această înclinare firească, pusei mîna pe un caiet din cele pe care le vindea băiatul și-l văzui scris cu litere de care-mi dădui seama că sînt arabice. Și cum, cu toate că știam să le deosebesc, habar n-aveam să le citesc, începui să mă uit dacă nu se ivește prin preajmă un maur aljamiad, care să le citească /... / și făcînd el așa, tălmăci pe loc arăbeasca în castiliană, zicînd că stătea scris: *Istoria lui Don Quijote de la Mancha*, scrisă de Cide Hamete Benengeli, cronicar arab" [1]. În secolul al XVIII-lea abundă prefețele în care autorul, cititorul prim, stabilește raporturile dintre sine și naratorul pe care îl editează, dintre sine și narațiunea acestuia, precum și motivele pentru care naratorul a transcris narațiunea.

În *Lettres persanes (Scrisori persane — 1721)* de Montesquieu, în *Lettres d'une Turque à Paris écrites à sa soeur*

[1] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, E.L.U., București, 1965, pp. 144—145.

au sérail, pour servir de supplément aux Lettres persanes (*Scrisorile unei turcoaice din Paris către sora sa din serai, pentru a servi drept supliment la Scrisorile persane* — 1730) de Poullain de Saint-Foix, în *Lettres juives* (*Scrisori evreiești* — 1738) și *Lettres chionoises* (*Scrisori chinezești* — 1739—1740) de Boyer d'Argens, *Lettres d'une Péruvienne* (*Scrisorile unei peruviene* — 1747) de Mme de Graffigny, în *The Citizen of the World, or Letters from a Chinese Philosopher Residing in London, to His Friends in the East* (*Cetățeanul lumii, sau Scrisori ale unui filzof chinez aflat la Londra, către prietenii săi din Orient* — 1762) sau în *Cartas maruecas* (*Scrisori marocane* — 1789) de Cadalso, autorul, în calitate de prim cititor, susține că naratorul pe care-l editează, deși contemporan, face parte din altă civilizație. Europa este, astfel, înconjurată de texte care poartă amprenta Asiei, Americii sau Africii. În *Temple de Gnide* (*Templul din Cnidos* — 1725) de Montesquieu, în *Histoire de Monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui même, ou le Philosophe anglois* (*Istoria domnului Cleveland, fiu natural al lui Cromwell, scrisă de el însuși, sau Filozoful englez* — 1731—1739) de Prévost, în *Il congresso di Citera* (*Adunarea din Citera* — 1743) de Francesco Algarotti, în *Castelul din Otranto* de Walpole, în *Aristipp und seine Zeitgenossen* (*Aristip și contemporanii săi* — 1801) de Wieland sau în *Platone in Italia* (*Platon în Italia* — 1804—1806) de Vincenzo Cuoco, se pierde și contemporaneitatea. Naratorul din *Templul din Cnidos*, spre exemplu, este un pretins grec despre care se poate spune „că nu e anterior lui Sapho, pentru că vorbește despre ea" [1]; cel din *Castelul din Otranto* e un italian de prin secolele XI—XIII a cărui scriere, găsită în „biblioteca unei vechi familii catolice din nordul Angliei", a fost tipărită la Neapole în 1529 [2]. În schimb, în *Lettres from a Lady at Paris to a Lady at Avignon, containing a particular Account of the City* (*Scrisori de la o doamnă din Paris către o doamnă din Avignon, conținînd un raport confidențial asupra orașului* — 1716—1717) de

[1] Montesquieu, *Temple de Gnide*, în *Oeuvres complètes*, Hachette, Paris, 1866, vol. III, p. 193.
[2] Horace Walpole, op. cit., p. XLIX.

doamna d'Aulnoy, în *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders (Succesele şi nenorocirile celebrei Moll Flanders* — 1722) de Defoe, în *Vie de Marianne (Viaţa Mariannei* — 1731—1741) de Marivaux, în *Pamela, or Virtue Rewarded (Pamela sau Virtutea răsplătită* — 1741) de Richardson, în *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen (Călătoria Sofiei de la Memel pînă în Saxonia* — 1769—1773) de J. T. Hermes, în *La Nouvelle Héloïse* (*Noua Eloiză* — 1761) de Rousseau, în *Expedition of Humphrey Clinker* (*Voiajul lui Humphrey Clinker* — 1771) de Smollett, editorul este contemporan cu naratorul — în cazul „memoriilor" Mariannei sau ale lui Moll Flanders — ori naratorii — în cazul romanului epistolar al lui Richardson sau Smollett, iar distanţa dintre ei, care justifică transmiterea textelor, nu depăşeşte perimetrul aceleiaşi ţări.

În dependenţă de aceste cazuri, autorul are atitudini sau roluri diferite faţă de textul pe care îl publică: în *Scrisorile persane*, în *Scrisorile chineze*, în *Platon în Italia* sau în *Castelul din Otranto* este, în primul rînd, traducător al lui şi, în al doilea rînd, stilizator al lui, fie pentru a salva publicul de „expresiile sublime" ale „limbajului străin" [1], fie pentru a-i reda parfumul stilului original [2]. Stilizatori sînt însă şi editorii unor texte de aceeaşi limbă. Intervenţia asupra textului este cerută de nevoia de a înlătura expresiile nepotrivite (în *Moll Flanders* „stilul vestitei doamne /.../ a suferit schimbări" [3]), de a elimina pasaje neimportante (*Scrisorile persane* sau *Pamela* nu sînt corespondenţe complete, ci selecţii din presupusul schimb de scrisori) şi de a le ordona pe cele importante, de „a le pune în ordine" [4], pentru a le asigura expresivitatea. Stabilirea textului, a ordinii şi întinderii sale, îi revine editorului, întrucît, la origine, el nu are o destinaţie estetică. Prin această procedură, prin care discursului îi sînt răpite intenţiile romaneşti, textul pendulează între două teritorii

---

[1] Montesquieu, *Lettres persanes*, Garnier Frères, Paris, f.a., p. 2.
[2] Cf. Horace Walpole, op. cit., p. XLIX.
[3] Daniel Defoe, *Întîmplările fericite şi nefericite ale vestitei Moll Flanders*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 5.
[4] Laclos, *Liaisons dangeureuses*, Laffont, Paris, 1958, p. 18.

extraestetice: între livrescul configurat de tradiții străine („frazele sale ar părea ridicole unui european, sublime și pindarice, în contradicție cu caracterul stilului epistolar și celui comun"[1]) și „limbajul vulgar", a ceea ce în *Dictionnaire de l'Académie française* (ediție din 1694) se numește „discursuri impertinente și nesocotite" [2]. Retranscrierea textului — traducerea, stilizarea, prescurtarea, ordonarea fragmentelor disparate, adaosul de comentarii — ar fi fost necesară pentru ca el să apară unitar în lectură, pentru a fi capabil să evoce și unui alt cititor decît celui căruia i-a fost destinat lanțul de evenimente relatate. Editorul, așadar, supune textul unei „integrări epice" [3]. Față de presupusul dar de fapt inexistentul text originar, el se comportă ca față de un „*avant-texte*" [4], un grup de note preliminare sau însemnări disparate. Ca text definitivat al unui *avant-texte*, romanul aparținînd convenției scripturii este un montaj de „caiete mîzgălite" — cum susține Jan Potocki în *Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Manuscris descoperit la Saragosa* — 1804), un *aus Papieren* — cum demonstrează Heinrich Jacobi în *Aus Eduard Allwills Papieren* (*Din hîrtiile lui Eduard Allwill* — 1775). Atitudinea este cu atît mai specifică secolului al XVIII-lea, cu cît depășește procesul de creație al romanelor și se extinde chiar asupra traducerilor autentice. Cînd traduce *Clarissa, or the History of a young Lady* (*Clarissa, sau povestea unei domnișoare* — 1747—1748) al lui Richardson, Prévost se poartă cu textul englez ca și cum ar fi un „text găsit": fără să înțeleagă factura romanului lui Richardson, unde același eveniment este relatat din unghiuri diferite sub semnături diverse, renunță la scrisorile care i se par că nu aduc nici un spor de informație, iar textul traducerii sale arată mai degrabă lectura lui Prévost din Richardson decît lectura lui Richardson din presupusa colecție de scrisori descoperită de el.

---

[1] Cadalso, *Cartas maruecas*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1956, pp. 2—3.
[2] Apud Nicole Gueunier, art. cit., p. 423.
[3] Wolfgang Kayser, op. cit., p. 180.
[4] Cf. Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Larousse, Paris, 1972.

În fine, unitatea romanului din secolul al XVIII-lea se poate înregistra în felul cum, în cadrul acestei convenţii, se marchează intenţiile extraestetice ale textelor „străine". Există o modă europeană şi în această ultimă treaptă de asigurare a autenticităţii. Redactarea textului are motive neîndoielnic exterioare romanului. Din pricina unei separaţii intervenite între conlocutori (călătoria unuia dintre ei), din pricina unei adresări orale imposibile (dialogul ar fi interceptat de persoanele din jur), din necesitatea de a se nota la faţa locului amănunte care s-ar şterge mai tîrziu din memorie, se purcede la comunicarea informaţiilor în scris. Aşezat pe hîrtie, mesajul oferă şi solicită partenerul la un schimb de noutăţi. În contrast cu atitudinea editorului, care introduce textele în circulaţie publică, presupuşii scriptori au nevoie de discreţie şi nu îşi imaginează că intimitatea comunicării lor ar putea fi distrusă de un ochi străin. Fixarea intenţiilor şi garantarea discreţiei diferă de la un roman la altul, dar nu într-atît încît să distrugă unitatea. În *Scrisorile de la o doamnă din Paris* al doamnei d'Aulnoy textul e conceput ca un raport confidenţial. Cazul nu este singular, ci se încadrează într-un soi de „literatură de spionaj" — evident, la fel cu celelalte tipuri de discurs ale veacului, cu caracter teoretic — , ilustrată de un *French Spy (Spionul francez* — 1700), un *German Spy (Spionul german* — 1738) sau de un *Jewish Spy* (*Spionul evreu* — 1739—1740) [1]. În *Clarissa* lui Richardson sau *Legăturile primejdioase* al lui Laclos, scrisorile conţin cele mai delicate secrete, iar dezvăluirea lor, spre exemplu prin citarea lor într-o scrisoare către o terţă persoană, un act imoral. De aceea, nu e de mirare că Smollett, atunci cînd dă *in usum publicum* scrisorile unor contemporani, îşi ia măsuri de precauţiune pentru a nu „provoca o acţionare în judecată" ori este gata de a suporta „amenda şi închisoarea" şi chiar „pedeapsa cu biciul" [2]. O asemenea atitudine

[1] Cf. Natasha Würzbach, *Die Struktur des Briefromans und seine Entstehung in England. Inaugural-Dissertation...*, München, 1964, pp. 41—42.

[2] Tobias Smollett, *Călătoriile lui Humphrey Clinker*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 5.

față de scrisoriile autorilor și posesorilor de drept explică, în bună măsură, de ce romancierul se ascunde adeseori în anonimat. În aceste condiții apăruseră *Scrisorile portugheze*, în aceste condiții apar *Scrisorile persane* sau *Pamela*, precum și alte romane epistolare ca *Lettres moscovites (Scrisori moscovite* — 1736), *Lettres galantes et philosophiques par Mademoiselle de *** (Scrisori galante și filozofice de domnișoara de**** — 1721) sau *Lettres galantes et philosophiques de deux nonnes, publiées par un apôtre du libertinage (Scrisori galante și filozofice a două călugărițe, publicate de un apostol al libertinajului* — 1777). Anonimatul este, desigur, nu atît rodul prudenței cît consecința soluțiilor de verosimilizare din epocă. În *Viața Mariannei* de Marivaux sau *Templul din Cnidos* de Montesquieu, pentru a se feri de o nedorită publicitate, redactorul textului recurge la un pseudonim (Marianne) sau rămîne „un anonim grec". În sfîrșit, în *La Religieuse (Călugăriță* — scrisă în 1760) de Diderot sau în *Platon în Italia*, naratorul dorește răspîndirea textului său (el se adresează cititorului pentru „a-l determina să-i schimbe soarta" și, ca atare, trebuie să-și precizeze identitatea [1]) sau redactează tocmai pentru a pune la dispoziția posterității adevăruri știute numai de el („grecul a călătorit și a notat ceea ce i s-a întîmplat sau a observat în călătorie" [2]). *Confesiunile* lui Rousseau încheie ciclul: textul este o judecare de sine în fața posterității, o condamnare la pierderea măștii prin emiterea unei sentințe definitive, înscrise în „singurul monument exact al caracterului său".

Convenția scripturii se leagă de convenția de oralitate printr-o funcționalitate comună: mărirea iluziei de realitate. Utilizarea ambelor convenții ca „motivare realistă" [3] face ca evoluția romanului din secolul al XVIII-lea să înregistreze o oarecare sincronizare între formulele oralității și acelea ale scripturii. Dacă prin aparența de oralitate romanul seco-

---

[1] Diderot, *La Religieuse*, în *Oeuvres romanesques*, ed. cit., p. 235.
[2] Vicenzo Cuoco, *Platone in Italia*, Laterza & Figli, Bari, 1928, vol. I, p. 9.
[3] Cf. René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., București, 1967, p. 288.

lului îşi stabilea nealterata sa preferinţă pentru naraţiunea la persoana întîi, pentru o voce narativă care alcătuieşte o viziune personală în prezenţa auditoriului, convenţia secundă nu face altceva decît să o întărească şi să o extindă. Tonul personal al vocii se traduce în autenticitatea manuscrisului, în autograf. *În proscenium* un Prévost sau un Crébillon consemnau naşterea dialogului dintre povestitor şi publicul său; dincoace, un Montesquieu, un Richardson sau un Cuoco dezbat cu arme filologice „existenţa" şi „autenticitatea" autografului. S-ar părea, însă, că ambiţia romancierului din secolul al XVIII-lea de a construi romanul în faţa publicului, de a-l improviza, nu s-ar putea manifesta şi în cazul de faţă, întrucît textul (adesea provenind din vremuri străvechi) este definitiv. Romancierul din veacul luminilor găseşte soluţia de a-i contesta imuabilitatea. Editarea manuscrisului găsit este o continuă dispută, cu exagerările în interpretare, cu „naivitatea" viziunii, cu „asiatismul" imaginilor, cu perisabilitatea suportului său material. Editînd *Clarissa*, *Scrisorile unei peruviene*, *Les Bijoux indiscrets* (*Bijuteriile indiscrete* — 1784) sau *Platon în Italia*, Richardson, doamna de Graffigny, Diderot sau Cuoco decupează, stilizează, traduc *en européen* textele străine sau modernizează textele „antice". Faţă de text, la fel ca faţă de vocea naratorului, ei au o distanţă care le permite să-l recepteze conform contemporaneităţii şi gustului ei. Romancierul veacului se înstrăinează de textul său [1], îl supune unui comentariu de autentificare, manifestîndu-şi aceeaşi oroare, ca şi în cazul *Bibliei*, pentru sacralitatea lui. *Bijuteriile indiscrete* sînt o capodoperă de comentariu filologic, de studiu al emblemelor, pe care o vom analiza mai tîrziu [2]. Efectul de distanţare nu se produce numai între text şi editorul său, ci şi în interiorul textului: în *Clarissa* sau *Legăturile primejdioase* se intersectează manuscrise şi viziuni deosebite, care se oglindesc reciproc. Triada narator-narat-public este tot atît de pronunţată ca şi în cadrul conven-

[1] Cf. Henri Coulet, *La distanciation dans le roman et le conte philosophique*, în *Roman et lumières au XVIII-ème siècle*, ed. cit., pp. 438—447.

[2] Cf. pp. 356-371.

ției de oralitate și verifică, odată mai mult, afirmația că romanul din epoca lui Voltaire sau Diderot se dezvoltă pe germenele raporturilor dialogale. Viața spirituală a veacului se pogoară în microcosmul romanului: se indică gustul propagandei și al predicației filozofice, eliberarea de prejudecăți, „abandonarea spiritului sistematic", relativismul ori sociabilitatea sa. Printr-o mare diversitate de tehnici narative, romancierii veacului impun acestei specii literare condiția de existență, pe care nu a mai pierdut-o de atunci încoace, aceea de a fi „o mașină de citit" [1].

Cele două tipuri de motivare realistă sînt necesare romancierului din secolul al XVIII-lea pentru a reduce gradul de falsitate al romanescului. Dar ele, chiar dacă deliteraturizează, rămîn procedee literare, care arată că „în artă *a părea* este chiar mai important decît *a fi*" [2]. Romancierul veacului nu putea să accepte cu nici un preț acest adevăr. De aceea, suspiciunea sa se răsfrînge chiar asupra motivațiilor. O arată cu claritate Jean-Jacques Rousseau, într-o scrisoare către marchizul de Mirabeau, vorbind despre Richardson: „Îl admirați pe Richardson, domnule marchiz: dar cu cît mai mult l-ați admira dacă, la fel ca mine, ați avea putința să comparați tablourile acestui mare pictor cu natura; să vedeți cît de mult situațiile sale, care ar părea romanești, sînt naturale/.../" (Wootton, 8 aprilie 1767) [3]. E clar: Rousseau călătorește prin Anglia cu paginile lui Richardson drept ghid spiritual și are șansa — Quijote nu a avut-o! — de a verifica adevărul cărților. Aceasta, pentru că romanescul înseamnă abatere de la natură, deformare a realității. În raport cu această accepție a romanescului sînt necesare motivațiile, ca unică armă mai eficace. Eficacitatea este, însă, relativă: necredinciosul Rousseau nu se convinge decît după ce compară modelul cu copia. Evoluția romanului din secolul său consemnează două procese invers proporționale: pe mă-

[1] Pierre de Boisdeffre, *Où va le roman. Essai*, Del Duca, Paris, 1962, p. 15.

[2] René Wellek și Austin Warren, op. cit., p. 288.

[3] Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance*, în *Oeuvres complètes*, Baudouin Frères, Paris, 1826, vol. XXIV, p. 143.

sură ce motivațiile au o frecvență tot mai mare, în aceeași măsură funcția lor se minimalizează. La origine fiind procedee de deliteraturizare, ele devin un loc comun, se literaturizează. Astfel, sfîrșesc prin a-și demonstra adevărata natură. În *Legăturile primejdioase*, Laclos parodiază motivația, alăturînd colecției de scrisori două prefețe: prima, a redactorului, unde se susține autenticitatea textelor; a doua, a editorului, unde acesta se arată foarte bănuitor și avertizează cititorul că are „suficiente motive să creadă că nu este decît un roman"[1]. *Călugărița* lui Diderot exprimă situația contrară: manuscrisul oropsitei îl înșală pe marchizul de Croismare, care a crezut în motivație, iar Diderot triumfă; alături de roman, întotdeauna a figurat colecția de scrisori dintre Diderot și Grimm, unde nu se lasă nici un fel de îndoială că totul e o farsă. De fapt, Rousseau a păţit cam acelaşi lucru. Vorbele abatelui Dubos din ale sale *Reflexiuni* sînt edificatoare: „Așa cum oamenii cei mai învățați nu sînt întotdeauna aceia care au mai multă judecată, tot așa nici secolul care este mai ştiutor decît altele nu este nicidecum secolul cel mai rezonabil".

Tabloul romanelor din secolul al XVIII-lea indică larga răspîndire a motivațiilor, expresia unui efort general de a imprima ficțiunii aspectul de nonficțiune. În cadrul convenției de oralitate ca și în acela al convenției de scriptură, motivațiile — ca procedee deliteraturizante de natură literară, ca tipuri de ficțiune a nonfictivului — sînt specifice stilului romanesc al epocii. Fie pentru faptul că mai toate romanele din această vreme se raportează la ele, accentuînd cînd asupra nonfictivului cînd asupra iluziei de nonfictiv, fie pentru că romanele de mai tîrziu vor renunța la ele. Din acest punct de vedere, însă, stilul arhitectonic al romanelor din secolul al XVIII-lea este urmașul unor tradiții literare, al locului acordat romanului în sistemul speciilor literare de către veacurile anterioare. Dintre acestea, două au o importanță specială pentru istoria romanului, pentru istoria termenului și a obiectului pe care-l denumește: nuvela și romanțul.

---

[1] Laclos, op. cit., p. 17.

Descrierea romanului din secolul al XVIII-lea, ca secvență a istoriei termenului și a istoriei obiectului, presupune raportarea în dubla sa calitate la tradițiile nuvelei. În secolul al XVIII-lea deosebirea dintre nuvelă și povestire nu este netă și, oricum, diferită de cea modernă. Astfel, în *Enciclopedia* îngrijită de Diderot și d'Alembert, termenul de nuvelă lipsește. În ciuda confuziilor sau a impreciziunilor, secolul al XVIII-lea preia înțelegerea tradițională a nuvelei, ca specie literară care, în opoziție cu romanul, se apropie în mai mare măsură de realitate și firescul ei [1]. Nuvela, așa cum este consemnată și în secolele a XV-lea, al XVI-lea sau al XVII-lea, este o „istorie" sau, dacă este de mai mici proporții, o „istorioară" care este reînnoită atunci cînd este povestită. Originea termenului și evoluția sa semantică poate fi remarcată în *Dolophatos* sau în *Cent Nouvelles Nouvelles* (1462): cuvîntul face parte din familia verbului *noveler (noveller* sau *nouveller)* — „a schimba", „a înnoi" sau „a răspîndi o noutate" — și se aplică speciei narative pentru că este *estoire novellée (Dolophatos)* sau cuprinde *„histoires ou pour mieulx dire nouveaux comptes à plaisance" (Cent Nouvelles Nouvelles)* [2]. Aceleași sensuri figurează în secolul al XVIII-lea în *Bibliothèque des Romans* a lui Lenglet-Dufresnoy sau în *Essai sur le récit, ou Entretiens sur la manière de raconter* (1776) al lui Bérardier de Pataut. În *Enciclopedie*, se vorbește de asemenea despre o „narațiune simplă și istorică", prin care auditorul sau cititorul „aude sau citește un fapt care îi este transcris la a doua mînă" [3], deci înnoit de narator. Pentru a da iluzia de realitate, romancierul din secolul al XVIII-lea se pretinde „nuvelist": aduce în fața cititorului vocea sau manuscrisul naratorului, îl traduce sau stilizează, înnoiește textul după criteriile epocii și aduce noutăți istorice — fapte reale necunoscute mai înainte și modalități originale (asigurate de prezența vocii narative sau autenti-

---

[1] Cf. Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, Didier, Paris, 1967, p. 19.

[2] Cf. M. R. Dubuis, *La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge*, în C.A.I.E.F., nr. 18, martie 1966, pp. 10—13.

[3] *Encyclopédie*, art. NARRATION, vol. XI, 1765, p. 29.

citatea autografului) de repovestire. Fie că este amplificare a unei nuvele, fie că inserează mai multe nuvele, romanul din secolul al XVIII-lea se apropie de condiția nuvelei, în sensul aceluiași veac, subintitulîndu-se istorie. Astfel, un Voltaire arată cît de legat este spiritul veacului de tradițiile condificării nuvelei: el scrie *Zadig ou la Destinée. Histoire orientale (Zadig sau destinul. Istorie orientală* — 1747), *Micromégas. Histoire philosophique (Micromégas. Istorie filozofică* — 1752), *Histoire de Jenni ou L'Athée et le Sage (Istoria lui Jenni sau Ateul și înțeleptul* — 1775). Dar, apropierea romanului de condiția nuvelei, la fel ca toate celelalte deplasări ale romanului spre domeniul extraestetic al „istoriilor veritabile“ [1], duce în secolul al XVIII-lea la o reacție de respingere. Dacă nuvela, ca „istorie veritabilă“, creează în secolul al XVIII-lea odată cu *Illustres Françaises* (1713) „o nouă modă de realism“ [2], același secol îi subliniază abaterea de la realitate și o încadrează într-un fel de paradox al ficțiunii. În *Le Véridique, histoire véritable par un Menteur (Veridicul, istorie veritabilă de un mincinos* — 1769), la baza străvechiului termen de „istorie veritabilă“, existent la Lucian din Samosata, se așază paradoxul mincinosului: dacă istoria e veritabilă, atunci mincinosul nu mai este mincinos, iar dacă autorul este mincinos, atunci istoria nu poate fi veritabilă. Aceeași înțelegere apare și la un Fielding care, deși își subintitulează romanul *Tom Jones* „istoria unui copil găsit“, atrage atenția că „un poet care povestește o întîmplare incredibilă nu poate invoca drept scuză că ceea ce povestește este un fapt petrecut“ [3].

Secolul al XVIII-lea păstrează viu sistemul genurilor și speciilor literare, lăsat moștenire de epocile anterioare. În cadrul acestui sistem romanul se apropie de nuvelă ca o contrapondere la o altă specie de ficțiune, inclusă și ea în

---

[1] Cf. J. Rustin, *L'„Histoire véritable“ dans la littérature romanesque du XVIII-ème siècle français*, C.A.I.E.F., nr. 18, martie 1966, pp. 89—102.

[2] Frédéric Deloffre, introducere la *Les Illustres Françaises, histoires véritables*, Les Belles Lettres, Paris, 1959, vol. I, p. XLVII.

[3] Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*, J. M. Dent & Sons, London-Toronto, f.a., cartea VIII, cap. I.

procesul său genetic, romanțul. Relația dintre roman și romanț este, în primul rînd, terminologică. În Evul mediu, *romanz*, *romant*, *romance* sau *romanze*, derivate de la adverbul *romanice*, nu sînt folosite ca „denumiri etnice", ci pentru a indica folosirea limbilor neolatine, vulgare, față de latina cultă și neavînd încă o cizelare literară[1]. În franceza, spaniola și italiana veche, „*enromancier*, *romançar*, *romanzare* înseamnă a traduce sau redacta cărți în limba populară"[2], iar, „în retroversiune latină, o astfel de carte ar putea fi denumită *romanticus (liber romanticus)*"[3]. În Spania secolului al XIII-lea, *romance* are sensul de poem întins care nu se cîntă, în opoziție cu *gestele*, ci se recită[4]. Aceasta este semnificația originară a termenului. Secolele următoare și circulația sa care se extinde asupra spațiilor culturale mai importante ale Europei demonstrează specializarea termenului: cu toate confuziile, el denumește un poem octosilabic, cu o compoziție în versuri pare[5]. La sfîrșitul secolului al XVII-lea, el se aplică și asupra poemelor endecasilabice, sub numele de „*romance heroico*, *romanco real*, *romance endecasilabo*"[6]. În afara Spaniei, francezul *romance* sau *roman*, italianul *romanze* sau germanul *die Romanze* (a cărei primă atestare este din 1756[7]) primesc o coloratură specială, amintind proveniența spaniolă a speciei. Dar versul încetează încă din secolul al XIII-lea să mai fie o condiție în înțelegerea sa, căci în Franța apar primele transpuneri în proză. Ceea ce va rămîne însă peste timpuri este caracterul cavaleresc al romanțului, exaltarea eroică, simfonia de aventuri miraculoase, patetismul erotic etc.[8] Se formează odată cu trecerea secolelor „un fluviu necunoscut

---

[1] Cf. Ernst Robert Curtius, op. cit., p. 43.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem, p. 44.
[4] Cf. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispanico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoria e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, vol. I, p. 3.
[5] Ibidem, p. 5.
[6] Ibidem, p. 7.
[7] Ibidem, p. 8.
[8] Cf. Henri Coulet, *Histoire du roman jusqu'à la Révolution*, vol. I, pp. 20—29.

în Antichitate“ [1], un fluviu pe care un Friedrich Schlegel îl va numi al „epopeilor bastarde“.

Invocarea, deși sumară, a originii și răspîndirii termenului ca și a evoluției speciei este obligatorie pentru studiul de față, avîndu-se în vedere două considerente: în primul rînd, pentru că în secolul al XVIII-lea apar adeseori confuzii în întrebuințarea termenilor de roman și romanț; în al doilea rînd, pentru că ele, transmise prin istoria literară, dau naștere și astăzi unor erori de interpretare și de stabilire a sferei semantice a unor termeni ca „romantic“ sau „romanesc“. În secolul al XVIII-lea, derivatul francez „romanesc“ este echivalent cu derivatul englez și german „romantic“, însemnînd „ceea ce s-ar putea petrece în roman“ [2]. Referindu-se prin aceste derivate la romanțul Evului mediu sau al Renașterii, epoca le preia și le specializează în direcții diferite: pe linia secolului al XVII-lea, romanticul sau romanescul sînt moduri de existență sau tipuri de comportament verbal „extravagante“, „absurde“ sau, într-un sens mai larg, „pitorești“ [3] (Fielding vorbește despre indivizi cu „idei romantice“, Richardson despre „persoane romantice“ [4], Rousseau despre „situațiile romanești“); în contradicție cu concepțiile secolului al XVII-lea și ale clasicismului în general, epoca începe să le folosească pentru a denumi literatura care „refuză de a se conforma normelor și regulilor clasice“ [4] (în acest sens sînt prezente la Thomas Warton sau Herder). De aici răsare confuzia care apasă asupra romanului: pentru a fi verosimil, el trebuie să evite extravaganța sau absurdul, trebuie, deci, să se manifeste împotriva acestei accepții a romanescului sau romanticului; pentru că depășește interdicțiile clasice și se apropie cu gravitate de viața cotidiană, romanul secolului al XVIII-lea dezvoltă prin Richardson, Rousseau sau Goethe din *Suferințele tînărului Werther* filonul

[1] Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, ed. cit., p. 242.
[2] Ernst Robert Curtius, op. cit., p. 44.
[3] Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970, p. 136.
[4] Cf. *The Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, 1961, art. ROMANCE, vol. VIII, p. 767.
[5] René Wellek, op. cit., p. 137.

romanesc sau romantic. Dacă nu se ţine cont de distincţia dintre cele două accepţii, romanul secolului al XVII-lea poate fi calificat, în acelaşi timp, antiromanesc şi romanesc.

Indistincţia punctelor de reper faţă de care este definit romanescul şi antiromanescul face să se vorbească despre „romane romaneşti" şi despre „romane antiromaneşti", nu numai într-o epocă dată, ci în întreaga istorie a romanului. Romane romaneşti ar fi *Amadis de Gaula*, scrierile domnişoarei de Scudéry sau *Julie* a lui Rousseau, iar romane antiromaneşti *Don Quijote* sau *Doamna Bovary* [1]. Dacă romanescul reflectă un „ideal feminizat, realizare a unui mediu artificial unde natura feminină devine valoarea supremă" [2], excluderea lui Cervantes sau Flaubert ar fi nedreaptă; dacă antiromanescul reprezintă pierderea ori distrugerea lui, includerea lui Rousseau ar fi incorectă. Cauza fundamentală a erorii dintr-un asemenea tip de judecată provine din calificarea romanului printr-un atribut adecvat romanţului şi derivat din acesta. Or, „romanţul în proză este o formă ficţională independentă, diferită de roman şi care se cuvine izolată din mormanul pestriţ de opere în proză cărora li se atribuie în prezent acest termen" [3].

Confuzia este, aşadar, tradiţională. Ea este tradiţională chiar şi pentru secolul al XVIII-lea. Romanul din secolul al XVII-lea, distrugînd prin parodie şi ironie burlescă lumea interioară a romanţului, se demonstrează a fi un antiromanţ. La Scarron, el se numeşte *Romance comique (Romanţul comic* — 1651—1657), comicul purtînd însemnele distrucţiei. La Furetière, el apare în varianta „burghez" în *Roman bourgeois (Romanul burghez* — 1666). În 1627, Charles Sorel îi spusese deja numele adevărat în *L'Antiroman, ou l'histoire du berger Lyis, accompagnée de ses remarques (Antiromanul, sau istoria păstorului Lyis, însoţită de remarcile sale)*. Deşi termenul prin care se traduce opera lui Furetière sau Sorel este roman şi nu romanţ, este evident că ei se raportează

[1] Cf. Albert Thibaudet, op. cit., pp. 76 şi 246.
[2] Ibidem, p. 110.
[3] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 387.

la acesta din urmă, altfel neavînd nici un sens formulele de negaţie. De altfel, în tradiţia franceză *romance* şi *roman* se contopesc în formă, iar *Enciclopedia*, pentru a le deosebi, vorbeşte de diferenţa dintre *roman de chevalerie* şi *roman* pur şi simplu. Sub influenţa ei, limba română preia această indistincţie în expresie pentru că, să recunoaştem, termenul de romanţ are o circulaţie restrînsă. În schimb, în cadrul altor tradiţii, ca aceea spaniolă sau engleză, delimitarea se face prin termeni care, prin formă şi etimologie, nu lasă nici un dubiu: *romance*, provenit de la *romanice* — „în limbă vulgară" — şi avînd sensul de romanţ, şi *novela* sau *novel*, de la italianul *novella* şi cu sensul de roman.

Paginile precedente au precizat, în linii mari, principiile de susţinere ale romanului din secolul al XVIII-lea: utilizarea generală a convenţiilor de oralitate şi de scriptură, prezenţa nedezminţită a motivaţiilor, modurile specifice de a afecta ieşirea ficţiunii din sfera posibilului în domeniul adevărului veritabil, deplasarea simultană spre alte specii ale ficţiunii în proză. Romanul secolului bate acelaşi drum ca şi acela al altor vremi, de la limita deliteraturizării la limita literaturizării, dar în datele sale concrete, generate de plasamentul în istorie al epocii şi de locul său în sistemul literar al timpului. Definirea felului în care secolul îşi înfiripă şi destramă fluviul de romane impune reluarea, într-o altă accepţie, a *romanescului* şi *antiromanescului*. Romanescul şi antiromanescul, determinante ale naturii mijloacelor prin crae romancierul „forţează realul să se revele" [1], sînt cei doi poli magnetici ai romanului modern, ai fiecărei faze ale evoluţiei sale şi, implicit, ai celei din secolul al XVIII-lea. Pentru a evoca cititorului o realitate aparent nedeformată, romanescul numeşte, în contrast cu moda literară a zilei, „obligaţia de a prezenta nu o ficţiune, ci documente, dovezi directe ale realului" [2]. La rîndul său, romanescul este o „modă", o „modă de realism", pentru că fiecare epocă solicită alte dovezi ale realului şi pentru că dovezile, odată ce au făcut carieră li-

[1] Michel Butor, *Répertoire*, Minuit, 1962, vol. I, p. 272.
[2] Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris, 1969, p. 75.

terară, își pierd valabilitatea. El reprezintă ansamblul de mijloace prin care romanul își împlinește funcția de „artă figurativă" [1]. Or, ansamblul nu poate fi decît provizoriu: pierzîndu-și naivitatea originară, ajungînd la conștiința de sine, el se răsfrînge în oglinda negatoare și epuizantă a antiromanescului. Șocul distrugător al unei mode de verosimilitate devine creator al uneia posterioare. Ceea ce avea valabilitatea ca ficțiune a nonfictivului, ceea ce se punea în funcțiune pentru a evoca sau atesta evenimentele reale, este orientat într-un sens contrar: accentul cade asupra expresiei, textul nu evocă o realitate imaginară, ci, anulîndu-și transparența, interzice pătrunderea în incinta ficțiunii și se expune pe sine. El este o artă antifigurativă, un soi de „școală de pictură academică, unde fiecare artist se străduiește să reprezinte maniera în care și-ar executa tablourile dacă întîmplător le-ar picta" [2]. Dacă prin absurd o epocă de roman nu ar închide acest ciclu, ea n-ar provoca nașterea altei epoci și nici renașterea perpetuă a romanului.

Romanul secolului al XVIII-lea cuprinde, în mod firesc, ambele sensuri. Corespondențele dintre ele, simetriile, aduc convingerea că în secolul al XVIII-lea romanul respiră aceeași atmosferă, în ciuda diferențierilor individuale și în ciuda faptului că evoluează el însuși, devenind din moștenitor un precursor. Mai mult decît atît, există în acest veac o voință de unitate care, deplin reflectată în tabloul său de romane, se arată în toată strălucirea ei în felul cum și-a înțeles provizoratul propriului romanesc și cum a avut bucuria de a-l sui pe eșafodul antiromanescului. Prin toată ființa sa, secolul luminilor a măsurat puterea ficțiunii, tocmai pentru că a suspectat-o, a încercat să o amplifice, pentru că a avut nevoia să-și propage ideile dogmatizînd seducător, dar i-a contestat infailibilitatea, pentru că nu a încoronat nimic și pe nimeni. Rîzînd cu seriozitate, ponderat sau furios, spiritul vremii a impus romanului un soi de narcisism, un amestec incredibil

---

[1] Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, A. G. Nizet, Paris, 1966, p. 19.

[2] Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Editura Științifică, București, 1970, p. 172.

de adorație și dispreț de sine. De aceea, antiromanescul îi este o dimensiune necesară și omniprezentă.

Orientat antiromanesc, romanul nu reprezintă sau nu integrează o realitate exterioară, ci vorbește despre sine sau oferă spectacolul cuvintelor. Ceea ce nu înseamnă gratuitate, căci astfel se vădește maniera în care o anume epocă își zidește cupola ficțiunii. Dimensiunea antiromanescă îi montează și demontează mecanismul de înălțare. Faptul e firesc pentru secolul al XVIII-lea și motivează importanța sa pentru istoria romanului: la intersecția dintre „prezentarea cartesiană a animalului automat", teoria newtoniană a gravitației, viziunea mecanicistă asupra universului a lui Locke sau construcția „omului mașină" a lui La Mettrie, „epoca se adapta ea însăși la noțiunea de mașină" [1]. În *La Voiture embourbée (Trăsura înnămolită* — 1714), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman (Viața și opiniunile lui Tristram Shandy, Gentleman* — 1760—1767), *Jacques le Fataliste (Jacques Fatalistul* — scris prin 1773—1774) sau *La Nuit et le Moment ou Les Matins de Cythère (Noaptea și momentul sau Diminețile Citherei* — 1755), Marivaux, Sterne, Diderot sau Crébillon transformă elementele romanești ale veacului în personaje, iar compunerea și descompunerea lor în unicul subiect al spectacolului narativ. Constatînd printr-un Desfontaines că „cel mai mare defect al romanelor obișnuite" este acela de a părea „*trop Romans*" și că „este o mare artă de a ști să eviți aparența de artă" [2], spiritul veacului, nereușind să-și adoarmă patima ingeniozității și eleganței verbale, a recurs la o măsură radicală: arta de a ostenta aparența de artă.

Convenția oralității și descendența romanului din colecția de povestiri sînt eroii *Trăsurii înnămolite.* Titlului i s-ar putea adăuga subtitlul de *Cinci personaje în căutarea unei narațiuni.* Intriga e de natură pur verbală: un accident de trăsură stopează călătoria a cinci personaje (printre care

---

[1] Bonamy Dobrée, *English literature in the early eighteenth century*, Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 23.

[2] Abbé Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, apud H. Coulet, op. cit., vol. II, p. 117.

figurează și autorul) și creează nevoia de a se face ceva pentru a anula nedoritul interval de repaus (cît timp trăsura e înnămolită). Dacă pînă aici este vorba de obișnuita narațiune de înrămare din colecțiile de povestiri sau nuvele, la Marivaux pretextul narativ nu are nici scop moralizator sau gnomic, nici funcția de a înseria narațiuni izolate. Pentru a consuma timpul real pe calea derivată a timpului narativ, autorul propune celorlalte personaje să inventeze împreună istoria unui cuplu erotic. Motorul ei este o parodie corneilleană: fericiți de o iubire reciprocă, cei doi se prejudiciază unul pe altul — nu-și pot declara pasiunea, căci s-ar cobori în proprii ochi manifestîndu-și nestăpînirea sentimentală — și, după ce fiecare se aruncă în brațele aventurii pentru a-și dovedi tăria sufletească, se reconciliază într-o nuntă finală. Aceasta este schema narativă care generează aventura de cuvinte a personajelor-naratori: Doamna, al doilea personaj-narator, face din rătăcirea eroilor o aventură fantastică prin caverne misterioase, unde se petrec fapte magice, se împrumută corpuri sau apar personaje de virstă imemorială; Cavalerul, al treilea personaj-narator, reglează încurcătura în miraculos a doamnei povestitoare, desființează lumea fantastică și, din politețe, înmînează imediat narațiunea Domnișoarei, al patrulea personaj narator; cu imaginația înfierbîntată, aceasta riscă să strice jocul, ducînd aventura în pragul adulterului; Financiarul, al cincilea personaj-narator, abil protitor de coincidențe fericite, salvează totul și reunește cuplul tocmai cînd se anunță repararea trăsurii; așa că, „toate acestea au dus la căsătoria care a avut loc cîteva zile mai tîrziu, spre marea mulțumire a părților“ [1]. Iluzia de realitate este imposibilă; Marivaux se concentrează aici nu asupra a ceea ce se povestește, ci asupra posibilităților de combinare a vocilor narative; nu-l interesează succesiunea evenimentelor narate, ci putința de a înseria naratorii; diferențele de educație, gust ori temperament se răsfring în variabilitatea perspectivei narative, a ritmurilor și tonalităților sale. Înnămolirea trăsurii denumește aventura verbală: din moment ce

[1] Marivaux, *Romans, récits, contes et nouvelles*, Gallimard, 1966, p. 77.

nu se întîmplă nimic, un grup de inventivi, jucîndu-se cu puterea ficțiunii, participă la rostirea aceleiași „minciuni", acoperind o măsură printr-un arpegiu de voci narative.

Ceea ce Marivaux realizează la începutul secolului în convenția de oralitate, împlinește Sterne la proporțiile capodoperei în a doua jumătate a veacului, dar în convenția scripturii. Maniera de a compune un roman al romanului rămîne, în mare, identică. Distrugerea iluziei de realitate sau constituirea ei ca opțiune inconstantă a naratorului formează suflul vital al lui *Tristram Shandy*. Nici Sterne nu este interesat de evocarea ori de ordinea firesc cauzală a evenimentelor; ambiția sa, aidoma celei a lui Lucian din *Istoria veritabilă*, este aceea de a profita de „libertatea generală de a presupune și a inventa" și de a evidenția că — odată ce scrie despre „aventuri care nu s-au întîmplat de fel, al căror martor niciodată nu a fost și despre care nici alții nu l-au încunoștințat" — singurul adevăr al operei este „că nu conține decît minciuni" [1]. Subiectul ei este însăși maniera narativă. Iar dacă Marivaux se joacă cu vocile, Sterne se joacă cu propriul său text. Acesta cuprinde, în fond, un amplu dialog între autor și destinatarul său despre felul cum ar trebui să arate dacă scopul său nu ar fi imitația unor modele inexistente. În capitolul al XXIV-lea din cartea a IV-a, ar trebui să fie narată călătoria domnului Shandy, a unchiului Toby și a pastorului Yorick spre înțeleptul Didius, pentru a vedea dacă numele de Tristram — atribuit pruncului datorită unei schimonosiri vulgare — mai poate fi readus la maiestuosul său original, Trismegistus. Dar capitolul nu există, al XXIII-lea este urmat de al XXV-lea, unde Sterne demonstrează cum l-ar fi construit în cazul că nu ar fi renunțat la el: „Fără îndoială, domnule, că aici lipsește un întreg capitol — drept care se cască în carte un gol de zece file — , dar legătorul tomului nu-i nici nătărău, nici șarlatan, nici papă-lapte precum nici scrierea nu-i cu nimic mai proastă (încai, din această pricină), ci dimpotrivă e mai bună și mai întreagă prin lipsa capito-

[1] Lucien de Samosate, *Oeuvres complètes*, Garnier Frères, Paris, 1896, vol. I, p. 431.

lului decît dacă acesta n-ar fi lipsit de fel, aşa cum o voi dovedi preasfinţiilor voastre“ [1].

Sterne nu este izolat în peisajul literar al secolului său. Cultivînd antiromanescul, el se leagă profund de arta narativă a epocii. În primul rînd, pentru că alcătuieşte „un travesti al romanului obişnuit“ [2], un travesti transparent şi lesne de pătruns. Apoi, pentru ca al său *Tristram Shandy* — unul din marile antiromane ale tuturor vremurilor, spectacol pur în care „lumea forţelor universale“ se converteşte într-o „lume de entităţi comice“ [3] — continuă îndelungata tradiţie a „ficţiunii de nonsens“, reprezentată în veacul anterior de un Béroalde de Verville sau de un Bruseambille, iar în epoca sa de un Swift sau de un Henry Brooke cu *The Fool of Quality (Neghiobul de neam* — 1766—1770), dar mai ales de Thomas Amory cu *The Life and Opinions of John Buncle (Viaţa şi opiniile domnului John Buncle* — 1756—1766) [4]. Mai presus de tradiţie, Sterne se distinge prin nedomolita inventivitate cu care probează infinita elasticitate a romanului la joncţiunea dintre *fabulă* — „succesiunea temporal cauzală care, oricum ar fi expusă, constituie „povestirea“ sau materialul „povestirii“ — şi *sujet* — „prezentarea într-o ordine artistică a motivelor“ [5]. Dispunînd de concepţia despre timp a lui Locke, Sterne jubilează în „a încălca unitatea ori mai curînd probabilitatea timpului“, înarmat cu convingerea că „ideea de durată / ... / se trage din şirul şi succesiunea ideilor noastre“ [6], impune fabulei condiţii insuportabile, o face să explodeze într-un foc de artificii care luminează „maşinăria cărţii“ [7]. Jurînd pe cenuşa lui Lucian, a „iubitului Rabelais“ şi pe

---

[1] Laurence Sterne, *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy, gentleman*, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 306.
[2] Ernest A. Baker, *The History of the English novel*, Barnes and Noble, 1957, vol. IV, p. 251.
[3] Edwin Muir, *Essays an literature and society*, The Hogarth Press, London, 1949, p. 56.
[4] Cf. Ernest A. Baker, op. cit., vol. IV., pp. 240—243.
[5] René Wellek şi Austin Warren, op. cit., p. 289.
[6] Laurence Sterne, op. cit., p. 125.
[7] Ernest A. Baker, op. cit., vol. IV, p. 253.

aceea a „şi mai iubitului Cervantes“ [1], Sterne procedează asemenea atleţilor care, după cum imaginase Lucian, „îşi acordă citeodată momente de răgaz şi fac tocmai în acest repaus să constea cea mai bună parte a exerciţiilor lor“ [2]. *Tristram Shandy* are ca bază narativă căutarea repausului, amestec imposibil de robie prin tentaţie şi eliberare prin risipirea ei. Invadat de mulţimea evenimentelor şi a opiniilor despre ele (din care cauză reuşeşte să-şi însereze *Precuvîntarea* abia în cartea a III-a între capitolele al XX-lea şi al XXI-lea), Sterne aşteaptă cu înfrigurare clipele de repaus şi, încercînd să relaxeze fabula (să se descotorosească de eroi, să le suspende activitatea), se agită la culme. Ficţiunea se pulverizează, iar între frînturile de realitate se instalează şi se extind atotputernic, conform unei rafinate „metode întreruptive“ [3], intervale digresive. La Sterne, digresiunile (conversaţii cu cititorul, promisiuni ample rămase neîndeplinite, abateri care se îmbracă unele pe altele ca într-o cutie chinezească) formează unicul element de stabilitate al cărţii, arcuindu-se fastuos „în stil flaboyant“ [4]. Raporturile sînt răsturnate: fragmentele naraţiunii centrale devin ornamente accidentale. Deşi îşi argumentează textul printr-o rîvnă demiurgică, Sterne atinge limitele paradoxului, fiind un narator care nu vrea să nareze: jucîndu-se cu puterea ficţiunii, cu „focul atotputernic ce încinge închipuirea visătorului şi luminează spiritele“, îşi asediază cititorul între zidurile textului său şi, pentru că „ar fi prea de tot să se folosească acum de norocul ce pana i l-a pus la îndemînă“, renunţă să-i mai ceară preţul răscumpărării [5].

Este prematură, desigur, concretizarea în detaliu a simetriilor dintre romanescul şi antiromanescul secolului al XVIII-lea. Capitolele următoare vor consemna alte aspecte importante. Este, însă extrem de vizibilă în literatura vremii

---

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 206.
[2] Lucien de Samosate, op. cit., vol. I, p. 430.
[3] Gerald Weales, *Tristram Shandy's Anti-Book*, în vol. col. *Twelve original essays on great english nouvels*. Edited by Charles Shapiro, Wayne State University Press, Detroit, 1960, p. 51.
[4] Ibidem, p. 52.
[5] Laurence Sterne, op. cit., pp. 468—469.

pendularea între romanesc şi antiromanesc, rod al unei presiuni de sistem care i-a stimulat pe romancierii săi să anexeze genului teritorii periferice, încă prea puţin cunoscute. Imperiul romanului din veacul luminilor fiinţează ca prelungire constantă a ecourilor stîrnite de un prea bine precizat ansamblu de date narative. Astfel, la polul antiromanesc se păstrează corespondenţele dintre cele două formule convenţionale: metoda întreruptivă aplicată de Sterne în convenţia scripturii este transferată de Diderot, în *Jacques Fatalistul*, în convenţia de oralitate. Transferul echivalează cu o eliberare, cu o reactivare a ei în condiţia unei desăvîrşite originalităţi. Adresîndu-se pe cale orală şi situîndu-se în aceeaşi conjunctură cu ascultătorul său, Jacques, ipostaza de narator a lui Diderot, nu are vreme să se lase invadat de acceleraţia amintirilor sau opiniilor şi nu trăieşte obsesia redactării definitive ca să evite înaintarea naraţiunii, căutînd repausul; aici, invazia porneşte din exterior — succesive evenimente împiedică personajul să-şi continue rolul de narator — şi obsesia e generată de fatalitatea repausului. Activitatea naratorului este fragmentată, dispersată, finalmente paralizată. Universului care încearcă să-l reducă la tăcere, Jacques îi răspunde prin ideea fatalităţii: el ştie că, „îndată ce deschide gura, dracul se amestecă şi că survine mereu cîte un incident care-i taie vorba“ [1]; resemnat ca un înţelept, îşi reia de fiecare dată firul narativ şi aşteaptă ca destinul să i-l rupă. *Jacques Fatalistul* este — aşa cum se va vedea mai tîrziu [2] — cartea tuturor impedimentelor posibil de ridicat în calea cursivităţii romaneşti. Şi, tocmai de aceea, această capodoperă antiromanescă devine în eternitate un monument al exerciţiului intelectual prin care veacul al XVIII-lea a creat şi adistrus mobilitatea iluzorie a realităţii evocate.

În fine, un alt tip de antiroman al secolului este întruchipat de *Noaptea şi momentul* al lui Crébillon. Ca şi Diderot în *Jacques Fatalistul*, Crébillon oferă aici spectacolul convenţiei de oralitate. Într-un mod diferit, însă. Nu numai

[1] Diderot, *Jacques le Fataliste*, în *Oeuvres romanesques*, ed. cit., p. 536.

[2] Cf. pp. 264-273.

pentru că nu are strălucirea celui dintîi, ci pentru faptul că finalitatea operei sale este cu totul alta. Dacă Diderot exploata oralitatea pentru a dizloca şi amîna rezolvarea naraţiunii, Crébillon renunţă pur şi simplu la naraţiune. *Noaptea şi momentul* este embrionul unui roman, rămas pentru totdeauna nenăscut. Imaginat ca roman, el ar avea următoarea fabulă: doi aristocraţi (Cidalisse şi Clitandre) — doi foşti Romeo şi Julieta, ajunşi fiecare la stadiul unor experienţe erotice extinse şi variate — se regăsesc într-o ambianţă nocturnă şi, încercînd să reia experienţa primă, îşi relatează unul altuia voiajul erotic care leagă momentul de debut de momentul final. Reconstituirea fabulei, deşi ilustrativă pentru intenţia lui Crébillon de a parodia romanul „căutării pasionate a eului"[1], este aluzivă. Naraţiunea introductivă fiind eliminată, dialogul personajelor se degajă fără nici o precizare prealabilă. Fără să dispună de vreo informaţie asupra celor ce se petrec, cititorul e redus la postura de ascultător care interceptează convorbirea unor indivizi necunoscuţi. Efortul deductiv este amplificat de absenţa oricăror indicaţii scenice, încît, sub nici un chip, privirea sa nu poate pătrunde în spaţiul personajelor. Mai mult, personajele nu dialoghează liniştit, iar rememorarea aventurilor galante nu are un scop în sine, ci acela de a regenera atracţia de altădată. Duelul verbal, singurul semn cert al existenţei personajelor, încetează atunci cînd îşi atinge scopul, lăsîndu-l pe cititor într-o tăcere derutantă. Ficţiunea devine un cadru gol pe care acesta îl poate decora după propria-i voinţă. Prin tipul său de antiromanesc, Crébillon desfiinţează raportul dintre ficţiune şi realitate. Întrucît evenimentele care înconjoară dialogarea sînt supoziţii iscate de ecourile replicilor ori exclamaţiilor, întrucît personajele amuţesc în clipele cînd trec la fapte, ficţiunea se destramă şi unica realitate aparţine discursului. Crébillon nu lasă nici un fel de îndoială că aceasta i-a fost intenţia: cînd personajele tac iar evenimentele nu provoacă ecouri, apare vocea autorului care consumă intervalele de timp corespunzătoare, ţi-

[1] Joachim Merlant, *Le roman personel de Rousseau à Fromentin*, Hachette, Paris, 1905, p. XXXI.

nîndu-și cititorul de vorbă cu tot felul de considerații asupra feluritelor modalități de lectură a unei cărți[1]. Construcția lui Crébillon merită admirație, fiindcă precede un vis al artei romanești de azi. În *Noaptea și momentul* nu se narează pe scurt viața unui om și nici nu se povestește detaliat despre un infim interval al existenței; lectura textului său presupune același consum temporal cu ipotetica desfășurare a faptelor, căci, dacă acestea sînt absente, cititorul dispune de decupajul lor precis în timp.

„Mașina" prin care Crébillon — mai de grabă un fin tehnician decît un mare creator — coboară peste lumea faptelor cortina vorbelor încheie descripția oscilației fundamentale a romanului din secolul al XVIII-lea. Pierzînd tensiunea dintre sacru și profan a lumii baroce dar descendent din ea, secolul al XVIII-lea serbează victoria definitivă prin care „ficțiunea neîmplinită a epopeilor a devenit puterea reprezentativă a limbajului"[2]. Pentru că „scriptura și lucrurile nu se mai aseamănă" iar realitatea „rămîne în totalitate interioară cuvintelor", romanul de vîrsta lui Diderot sau Sterne duce o existență donquijotescă: „aventura sa va fi o descifrare a lumii", „o parcurgere minuțioasă pentru a dezvălui pe întreaga suprafață a pămîntului figurile care arată că adevăr grăiesc cărțile"[3].

---

[1] Cf. Crébillon le fils, *L'Oeuvre*, Bibliothèque des curieux, Paris, 1913, vol. II, p. 239.

[2] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, ed. cit., p. 62.

[3] Ibidem, pp. 61—62.

II. REALITATE. FATALITATE ŞI ILUZIE

Adevărul îmi pare că, în sensul strict al cuvîntului, nu înseamnă altceva decît îmbinarea sau disocierea semnelor, după cum lucrurile semnificate de ele sînt în concordanţă sau discordanţă unul cu altul.

JOHN LOCKE, AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING, IV, V

NICI O ALTĂ acuzaţie n-ar fi mai nepotrivită secolului al XVIII-lea decît aceea de naivitate. Răstimpului istoric — în care se cuprind Swift, Marivaux, Defoe, Voltaire, Richardson, Diderot, Fielding, Rousseau, Wieland, Sade ori Goethe — i se poate, rînd pe rînd, imputa strălucirea sterilă sau, din contră, afectarea profunzimii, reproşa plăcerea exagerată pentru polemici — amestec ciudat de versatilitate intelectuală şi idei fixe—, aduce învinuirea că a făcut ştiinţă în manieră beletristică sau beletristică ştiinţifică, refuza fanfaronada moralizatoare sau furia împotriva canoanelor de castitate. Dar nu naivitatea. Reflectînd asupra propriului său destin, secolul al XVIII-lea a exagerat în toate direcţiile: a epuizat energia barocului în graţia rococoului, a frînt voinţa de proporţie a clasicismului prin anularea echilibrului dintre raţiune şi pasiune, a deschis căile romantismului dar a găsit puterea să-i limiteze zborul fanteziei. În 1811, cînd Stendhal va consemna cu regret că sfîrşitul său „a izgonit *allegria*"[1], Europa constatase deja un mare adevăr. Contradicţiile şi exagerările veacului precedent se iveau din ironie, victorie — comică pe acea vreme — a gîndirii reflexive. Omul luminilor este un erou al ironiei, „afirmaţie falsă susţinută de o reflecţie ce-şi ia masca adevărului"[2]. Acoperindu-se

[1] Stendhal, *Jurnal*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, pp. 356—357.
[2] Giambattista Vico, *Principiile unei ştiinţe noi cu privire la natura comună a naţiunilor*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 247.

pe sine însuşi cu vălul falsului care indică adevărul, el trasează definitiv pentru întreaga Europă graniţa dintre naivitate şi reflexivitate.

Pentru arta narativă, consecinţa este imediată. Dacă pentru oamenii „simpli şi naivi" — care, „prin firea lor, spun numai adevărul" — poveştile „nu puteau să închipuie nimic fals" şi „au trebuit să fie poveşti adevărate"[1], secolul al XVIII-lea, prin amploarea conferită romanului, reprezintă pentru omul modern supunerea cu cea mai numeroasă participare la proba ficţiunii şi la rejudecarea originarei *„vera narratio"*[2]. Ceea ce făcuseră în alte epoci Lucian, Rabelais sau Cervantes devine acum o practică generală. Romanul secolului îşi ridică edificiul învingîndu-şi naivitatea pierdută, conştient de faptul că este o „epopee subiectivă, în care autorul îşi cere permisiunea să trateze lumea în maniera sa"[3]. El ştie despre sine că de nicăieri nu izvorăşte fatalitatea de a fi adevărat şi, de aceea, îşi comentează din interior procesul de asimilare a realului. Accentul fundamental cade asupra felului în care, la intersecţia dintre concepţia despre lume şi tradiţiile româneşti, romancierul „integrează structurii sale prealabile" realul şi se comportă faţă de obiecte şi evenimente, „asimilîndu-le la scheme de acţiune"[4].

Transcrierea realităţii de către un romancier al veacului al XVIII-lea, aşa cum s-a văzut deja în primul capitol, implică un sistem complicat de justificare a manierei. Antiromanul — *Trăsura înnămolită*, *Noaptea şi momentul*, *Tristram Shandy* sau *Jacques Fatalistul* — nu face altceva decît duce la paroxism justificarea, iar maniera la o activitate cu scop în sine. În schimb, romanul caută, într-un grad mai mare sau mai mic, să estompeze comportamentul autorului ori să-l etaleze numai în măsura în care diminuează suspiciunea de subiectivitate[5]. Creatorii de romane din această

---

[1] Giambattista Vico, op. cit., p. 247.
[2] Ibidem, p. 243.
[3] Goethe, *Maximen und Reflexionen*, în *Werke*, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1963, vol. XII, p. 498.
[4] Jean Piaget, *Biologie şi cunoaştere. Eseu asupra relaţiilor dintre reglările organice şi procesele cognitive*, Dacia, Cluj, 1971, pp. 11—12.
[5] Cf. pp. 39—40.

vreme se aseamănă prin gradul redus de disimulare a subiectivităţii, preferinţa lor aproape unanimă fiind romanul la persoana întîi (*Ich-Roman*). Problema esenţială pentru romancierii vremii şi cheia operelor lor se reduce la formula de stabilire a *subiectivităţii ideale*: dacă narează un individ anume, fără „bucurie demiurgică" sau de inspector de poliţie cu „acces şi la fişierele Providenţei"[1], el are o poziţie ideală faţă de cititor şi faţă de naraţiune, pentru că intenţiile sale nu se arată a fi romaneşti (el scrie „memorii", „jurnale", „scrisori" [2]), pentru că este martorul evenimentelor relatate, pentru că ştie mai multe despre ele decît oricine (sînt memorii sau jurnale secrete ori postume, riscul adevărului fiind foarte mare), pentru că este comentatorul lor cel mai avizat (are altitudine gnomică de om trecut prin viaţă, faţă de care existenţa nu mai are prea numeroase secrete) şi, în fine, pentru că naraţiunea este un mod de a le retrăi. Astfel, „opera este pusă între paranteze, se simulează suprimarea romancierului, acesta este obligat să se ascundă în spatele realităţii"[3].

Fiecare romancier îşi construieşte pe baza acestor date o armură potrivită. În *Mémoires de M. d' Artagnan* (*Memoriile domnului d'Artagnan* — 1700) de Courtilz de Sandras, naratorul îşi respectă condiţia de gascon, îşi povesteşte viaţa nu pentru a reflecta asupra unor adevăruri înalte, ci, dezinteresîndu-se de viaţa interioară, aglomerează energic aventuri militare şi galante, cea mai mare parte inventate; el nu are de ascuns nimic şi, epuizîndu-şi tolba de fapte măreţe, raportează tot ceea ce „ar fi demn de a fi raportat" [4] (lui Dumas i-a fost suficient în *Cei trei mușchetari* să se rezume la o zecime pentru a obţine un bogat roman de aventuri). În *Histoire de Gil Blas de Santillane* (*Istoria lui Gil Blas de Santillane* — 1715) sau în *Moll Flanders* (1722), dacă Lesage şi Defoe se integrează formulei picareşti, Gil Blas purcede la transcrierea propriei vieţi (istoria unui valet care îşi schimbă mereu stăpînii)

---

[1] R.-M. Albérès, op. cit., p. 39.
[2] Cf. pp. 40—45.
[3] Jean Rousset, op. cit., p. 76.
[4] *Mémoires de M. d'Artagnan*, Librairie Illustrée, Paris, f.a., vol. I, p. 1.

numai după ce a devenit senior, iar Moll își alcătuiește memoriile despre fericirea și nefericirea de a înlocui patronii erotici numai după ce s-a „căit sincer pentru viața ticăloasă pe care a dus-o"[1]. Identitatea dintre narator și personaj — existentă altădată la Quevedo în *Don Pablos Buscón* (1626) — se transformă într-o distribuție complementară de calități: personajul este un cunoscător firesc al subteranelor sociale, dar, devenind narator, se înnobilează cu criteriile narative acceptate de societate. În *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (*Viața și ciudatele aventuri uimitoare ale lui Robinson Crusoe din York, marinar* — 1719) de Defoe, Robinson este singurul om în stare să povestească ce s-a întîmplat cu el însuși pe insula pustie, căci servitorul său Vineri nu este decît un fost canibal care nu are complicațiile spirituale ale unui ins civilizat, marinar din York. În *Travels into Several Remote Nations of The World. By Lemuel Gulliver* (*Călătorii în mai multe țări îndepărtate ale lumii. De Lemuel Gulliver* — 1726) de Swift, Gulliver e unicul european care a pătruns în universul piticilor, al uriașilor sau al cailor; martor singular, el este avantajat de o formație științifică serioasă (trei ani de Cambridge, doi ani și șapte luni de Leyda, patru ani de ucenicie medicală la Londra) și trebuie crezut, pentru că și-a notat voiajele doar ca să explice cum a ajuns să disprețuiască inferioritatea condiției umane. În *Memoires et aventures d'un Homme de qualité qui s'est retiré du monde* (*Memoriile și aventurile unui om de condiție care s-a retras din lume* — 1728—1731) — cu excepția romanelor *Histoire de Marguerite d'Anjou* și *Histoire de Guillaume le Conquérant* „toate romanele lui Prévost sînt narațiuni la persoana întîi"[2] — și în *La Vie de Marianne* (*Viața Mariannei* — 1731), Prévost și Marivaux ascund identitatea naratorului — primul în anonimat, al doilea sub un pseudonim — ca probă a sincerității totale, a confesiunii nesilite și a libertății de a divaga cu care cei doi aristocrați își analizează trăirile.

---

[1] Defoe, *Întîmplările fericite și nefericite ale vestitei Moll Flanders*, ed. cit., p. 309.

[2] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 362.

Ca şi Defoe sau Prévost, Smollett preferă în *The Adventures of Roderick Random* (*Aventurile lui Roderick Random* — 1748) sau în *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (*Aventurile lui Ferdinand, conte Fathom* — 1753) construcţia picarescă, tocmai pentru că ea presupune autentificarea „istoriei unei vieţi" prin „forma personală" (*Ich-Form*)[1]. Pentru José Francisco de Isla, adversarul neîmpăcat al lui Lesage, respectiva formă serveşte în *Historia del famoso predicator Fray Gerundio de Campazas, alias Zote* (*Istoria faimosului predicator fratele Gerundio de Campazas, zis Zote* — 1759) pentru justificarea tonului culteranist pe care îl imprimă comentarului acest „predicator al regilor şi rege al predicatorilor"[2]. Din contră, în *Lettres de Mylady Juliette Catesby à Lady Henriette Campley, son amie* (*Scrisori de la mylady Juliette Catesby către lady Henriette Campley, prietena sa* — 1759), doamna Riccoboni întrebuinţează, ca şi Pietro Chiari în *La filosofessa italiana* (*Filozoafa italiancă* — 1753), o naraţiune de caligrafie feminină pentru a sonda adîncurile tulburi ale fiinţei, revelate imaginaţiei ca „o faclă aprinsă pe care o pală de vînt o risipeşte"[3]. Intitulîndu-şi romanul *The Vicar of Wakefield* (*Vicarul din Wakefield* — 1766), Goldsmith îşi precizează foarte clar intenţiile: dacă naraţiunea este supraîncărcată de consideraţiuni morale faptul se datorează deformaţiunilor teologice ale naratorului şi intoleranţei sale faţă de tot ce înseamnă imoralitate. Deşi între doamna de Tencin şi Johann Heinrich Jung există distanţe irecuperabile, în *Histoire d'une Religieuse, écrite par elle-même* (*Istoria unei religioase scrisă de ea însăşi*, publicată abia în 1786 în *Bibliothèque universelle des Romans*) şi în *Heinrich Stillings Jugend* (*Tinereţea lui Heinrich Stilling* — 1777) ambii îşi filtrează intenţiile prin

---

[1] Cf. Richard Alewin, *Der Roman des Barock*, în vol. col. *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Hrsg. von Helmut Heindenreich*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, p. 401.

[2] A. A. Andrés, *Geschichte der spanischen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zum Gegenwart*, Max Hueber Verlag, München, 1961, p. 19.

[3] Mme Riccoboni, *Lettres de Mylady Catesby*, Garnier, Paris, 1865, 1865, p. 338.

glasul unor naratori autobiografici — cea dintîi pentru a cuprinde pe viu convulsia sentimentală, cel de al doilea pentru a poetiza vîrstele necoapte ale omului. În fine, aceeași preferință pentru subiectivitatea ideală e manifestată de Karl Philipp Moritz în *Anton Reiser* (1785 — 1790), de Sade în *Les Infortunes de la Vertu (Nenorocirile virtuții — 1787)* sau de Louvet de Couvray în *Les Amours du Chevalier de Faublas (Amorurile cavalerului de Faublas — 1787—1790)*, chiar dacă pentru primul ea permite analiza de sine a unui zbuciumat, pentru al doilea ea relevă stupiditatea unei naratoare care nu își dă seama de cît rău i se face mereu, iar pentru al treilea ea este un sac fără fund în care se toarnă — sporindu-se dramatismul unei regretabil de frumoase pendulări între iubirea castă și plăcerea vinovată — mereu alte aventuri galante.

În secolul al XVIII-lea, romanul își demonstrează capacitatea de a integra realitatea reflectînd asupra propriei sale subiectivități. Comentarea intențiilor, a aptitudinilor sau a gradului de inițiere pe care le grupează un narator sau altul reprezintă în această epocă un mod fundamental de a învinge suspiciunea adresată ficțiunii. Bătînd căile subiectivității, el își îndeplinește o multiplă datorie, față de contemporaneitate și față de istorie: contemporanilor le oferea, prin lectura unui text care poartă însemnele unei experiențe subiective, garanția unui spectacol autentic; urmașilor le pune la dispoziție acumularea unor fapte literare din care se va naște romantismul sau vor putea fi reconstituite originile acestuia[1]; totodată, reprezintă una dintre lecțiile esențiale din procesul constitutiv al „gramaticii și sintaxei romanului"[2].

Romanul personal este în secolul al XVIII-lea punctul central care organizează universul romanesc. În el se află determinați parametrii de la care pleacă un romancier al secolului în abordarea, relatarea și organizarea realității. Lipsit de

---

[1] Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.

[2] R.-M. Albérès, op. cit., p. 79.

naivitate, fără să accepte fatalitatea „adevărului literal"[1], romancierii care-l adoptă își subliniază aceste trei atitudini epice, „modul lor de funcționare ca naratori"[2]. Nici pe departe această atitudine nu este un atribut al romanului din secolul al XX-lea, așa cum se afirmă adesea, după cum ar fi imposibil de afirmat că ea ar aparține numai secolului al XVIII-lea. Ea este o permanență, iar secvențele istoriei romanului se diferențiază numai prin datele de execuție. Secolul al XVIII-lea mai are avantajul, însă, de a fi o primă etapă de circulație zgomotoasă sau de frenezie romanescă și, întrucît din mulțimea de romane doar o mică parte are valoare estetică, acela de a micșora regretul descompunerii și distrugerii prin analiză a vieții intime dintr-o operă de artă.

Suita de romane, mai sus alcătuită, e concludentă. Dacă în fiecare caz în parte autorul renunță la „olimpianism" înălțime suverană de unde se înregistrează atotștiutor acțiunea personajelor[3] — și devine el însuși personaj, raportul dintre *a spune* și *a face* diferă, ilustrînd alte combinații între „puterile ficțiunii": puterea de integrare și unificare, puterea de proiectare și eliberare, puterea de transformare și reflectare asupra sieși[4]. Cînd încep să nareze, pe d'Artagnan al lui Coutilz de Sandras, pe Gil Blas al lui Lesage, pe Moll Flanders a lui Defoe, pe Robinson al aceluiași, pe Lemuel Gulliver al lui Swift, pe aristocratul lui Prévost, pe Marianne a lui Marivaux, pe Roderick și pe Ferdinand ai lui Smollett, pe Zote al lui de Isla, pe Juliette Catesby a doamnei Riccoboni, pe doctorul Primrose al lui Goldsmith, pe călugărița doamnei de Tencin, pe Stilling al lui Johann Heinrich Jung, pe Anton al lui K. Ph. Moritz, pe Sophie a lui Sade și pe Faublas al lui Louvet de Couvray îi despart de timpul evenimentelor

---

[1] Virginia Woolf, *L'art du roman*, Éditions du Seuil, 1963, p. 95.
[2] Cf. Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, E.L.U., București, 1969, pp. 389—392.
[3] Cf. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockolm-Göteborg-Upsala, 1962, p. 20.
[4] Van Rossum-Guyon, *Michel Butor. Le roman comme instrument de connaissance*, în vol. col. *Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du colloque de Strasbourg*, ed. cit., p. 166.

un interval care nu poate depăși existența unui om. Abordarea realității se face pretutindeni printr-o perspectivă temporală firească, dar dimensiunile ei sînt variabile de la un roman la altul. Pentru unii naratori, intervalul este întins la maximum, primul moment al relatării fiind posterior ultimului moment al acțiunii: devenind senior (Gil Blas), renunțînd la experiențele multi sau extraconjugale (Moll Flanders), încetînd să mai spere că viața îi va mai prilejui alte surse de disperare (omul de condiție), dispărîndu-i dorința de călătorie (Gulliver), îndeplinindu-și visele de fată sărmană (Marianne), sfîrșindu-și anii de formație (Stilling), fiecare dintre aceștia narează despre un mod de viață definitiv apus. Pentru Robinson, situația este alta: ca narator, el se află în posteritatea imediată a evenimentelor trăite, iar, experiența sa nefiind încheiată, el poate relua oricînd călătoriile (așa se explică faptul că Defoe își continuă primul *Robinson* în *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* și *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*). Pentru d'Artagnan, relatarea vieții are caracterul unui jurnal, întrerupt de neașteptata moarte a naratorului. Distanța este minimă pentru Juliette: narațiunea sa fiind segmentată pe scrisori, evenimentele sînt notate pe măsură ce se petrec, iar intervalul desincronizării este concentrat atît de presiunea evenimentelor, cît și de imperioasa nevoie de a le comunica.

Omonimia dintre autorul faptelor și meșterul povestirii este mijlocul prin care se transferă în cadrul narațiunii la persoana întîi asupra eroului gradul de existență neîndoielnică a naratorului. Între realitate și ficțiune, între aventurile trecute și aventura textului, se instalează următoarea operație mintală: dacă textul există, cu necesitate au existat și actele consemnate. Este, în fond, acel popular „dacă n-ar fi fost, nu s-ar fi povestit" pe care romanul secolului, calculîndu-l pe toate fețele, îl așază la originea capacității sale „de a-și anexa totul"[1]. Confirmarea o aduce predilecția acestei epoci romanești pentru narațiunea în care eul narativ

[1] Van Rossum-Guyon, art. cit., p. 166.

coincide cu eul protagonistului *(I as a witness* cu *I as protagonist*[1]). Naratorul romanului personal al secolului al XVIII-lea este cel mai adesea eroul evenimentelor, nu un martor distanţat, ci o victimă a acestora. De la Courtilz de Sandras la Louvet de Couvray, el îşi fixează şevaletul în punctul faţă de care evenimentele se situează în prim-plan. Privirea organizează spaţiul dintr-un punct de vizibilitate ideală. Ea reprezintă o adevărată atracţie universală a tuturor detaliilor spre punctul central, ochiul eroului. Sursele atracţiei au, însă, determinante particulare. Pentru d'Artagnan, Moll Flanders, Robinson, Zote, Juliette sau Anton, ele pleacă din interior: ei integrează şi unifică datele realităţii ca răspuns la un dezechilibru interior (d'Artagnan şi Moll sînt un soi de despoţi erotici, care aplică lumii supliciul voluptăţii; Robinson şi Anton au patima călătoriei; Zote îşi exersează vocaţia sa de predicator; Juliette este o „fiinţă sensibilă", care se expune riscurilor sentimentale). Universul este victima patimii lor gnomice. Pentru Gil Blas, Gulliver, omul de condiţie, Marianne, Roderick Random, Faublas sau Sophie, sursele sînt exterioare: ei înregistrează realitatea neputînd să evite lecţiile dure ale vieţii (Gil Blas, Roderick Random suportă fatalitatea sărăciei; Gulliver cunoaşte incredibilele lumi din obligaţiile de medic de corabie; omul de condiţie adună mereu alte catastrofe sufleteşti; Marianne şi Faublas, doi prea frumoşi adolescenţi, sînt în centrul atenţiei generale; Sophie este victima inocentă a actului de constrîngere care, „ataşînd blasfemului o valoare de excitant erotic", „o îmbracă pentru aventura libertăţii"[2]). De data aceasta, ei sînt victimele. Fie că văd universul de voie, fie că îl văd de nevoie, eroii îşi întrerup într-un fel sau altul aventurile — se retrag definitiv (Moll, Gil Blas, Gulliver etc.) sau provizoriu (Robinson sau Juliette) — şi, transformîndu-se în naratori, îşi aplică lor înşile — ca

---

[1] Normann Friedman, *Point of View in Fiction. The Developement of a Critical Concept*, apud Bertil Romberg, op. cit., pp. 23—27.

[2] Jean-Jacques Brochier, *Le Marquis de Sade et la conquête de l'unique*, Le Terrain Vague, Paris, 1966, pp. 29 şi 32.

în orice monolog interior — „medicamentația" sincerității.

Preluînd existența unui erou situat în centrul evenimentelor, naratorul își asigură o primă formă de unitate a episoadelor. Oricît ar fi de disparate, oricît de bruște ar fi trecerile, oricît de abuzivă ar fi multiplicarea lor, ele aparțin aceleiași vieți. Unității prime i se adaugă unitatea perspectivei interpretative. Experiența eroului se traduce în intențiile urmărite de vocea naratoare, unitatea devine constanța înțelegerii. Puterea de proiectare a faptelor pe pînza ficțiunii depinde de factura psihică și intelectuală a naratorului și de măsura în care își conștientizează scopurile și riscurile întreprinderii sale. Or, dacă la acest nivel scriitorul pleacă în „căutarea propriei sale nudități"[1], scriitorul de romane din veacul al XVIII-lea și-o arată „fără rușine". Desigur, nuditatea sa poate părea simplistă și oricum străină cititorului de astăzi. Dar ostentația nudității — așa cum se va vedea de-a lungul întregului studiu — corespundea condițiilor impuse în această vreme lecturii de romane. Abundă „prefețele", „precuvîntările" sau „argumentele" în în care autorii nu lasă nici un fel de îndoială asupra scopurilor: ficțiunea e o soluție de luminare. Poate tocmai de aceea, ca un gest de minimă pudoare, mai toți romancierii veacului s-au simțit obligați să adauge că totul provine din pura plăcere a rememorării. „Îmi scriu nenorocirile doar pentru propria mea satisfacție", afirmă Prévost[2]; „îmi scriu aventurile pentru propriul meu divertisment", spune Chiari[3]; afectarea gratuității este o glumă cărturărească.

Este greu în secolul al XVIII-lea să fie descoperit un roman în care naratorul ar fi dispus să-și mascheze codul de interpretare al faptelor narate. Din contră, narațiunii i se alătură comentariul ei, romanele fiind îmbinarea dintre

---

[1] Van Rossum-Guyon, art. cit., p. 169.

[2] Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, în *Oeuvres choisies*, Leblanc, Paris, 1810, vol. I, p. 1.

[3] Pietro Chiari, *La filosofessa italiana o sia Le Avventure della Marchesa N.N. scritte in francese da lei medesima*, Presso Angelo Pasinelli, Venezia, 1756, vol. I, p. 1.

„vieţi" şi „opinii"[1]. Extinderea comentariilor se răsfrînge asupra ficţiunii. Suprapunîndu-se naraţiunii, comentariul nu numai că impune un relief interpretativ faptelor evocate, dar, în acelaşi timp, enunţă ceva despre capacitatea de actualizare a puterii sale de proiectare. Romanul personal din secolul al XVIII-lea montează naraţiunea — discurs care, utilizînd persoana întîi şi o formă verbală la trecut (se rememorează, se reconstituie, se consemnează evenimentele petrecute), insistă asupra caracterului nonfictiv al ficţiunii[2] — în postamentul comentator — discurs care, utilizînd de asemenea persoana întîi dar o formă verbală a prezentului, are rolul de a-l verifica pe primul. Trecutul faptelor se intersectează astfel cu prezentul scrierii. În acest fel procedează Lesage, Defoe, Swift, Marivaux sau Goldsmith, iar analiza ulterioară a romanelor lor o va dovedi. Acest stil procedural este însă general, apărînd şi în romane ca *Le Cousin de Mahomet* (*Cumătrul lui Mahomet* — 1742), a căror valoare redusă nu îndreptăţeşte prea dese pomeniri: dacă „nu mi s-ar face onoarea de a fi crezut" în relatarea aventurilor prin haremurile Orientului — aventuri care „ar fi înspăimîntat pe toţi Zenonii antici şi moderni" dar care „n-au putut totuşi să domolească în mine o ardoare prea clocotitoare pentru plăceri" —, acum şi aici „sînt în stare să o dovedesc"[3].

Explicaţia acestei stări de lucruri se găseşte în datele concrete prin care veacul aşază la baza romanului un anumit tip de „clarificare a conştiinţei cognitive"[4]. Logicile, retoricile sau poeticile secolelor premergătoare au conservat un adevăr ale cărui origini urcă pînă la tratatul *Despre interpretare* al lui Aristotel. Făcînd „teoria rostirii enunţiative",

---

[1] Cf. p. 40.

[2] Cf. Käte Hamburger, *Das epische Präteritum*, apud Bertil Romberg, op. cit., pp. 30-32.

[3] Fromaget, *Le Cousin de Mahomet ou La Folie salutaire*, Alphonse Lemerre, Paris, f.a., pp. 17—18.

[4] Pentru sensurile procesului, cf. Herbert Read, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 87—88.

Aristotel arătase că printre tipurile de „glăsuire semnificativă" sînt unele care nu implică nici adevărul și nici falsul, și altele cărora le revin „adeverirea și neadeverirea"[1]. Pentru el, „numai la prezent începe gîndire", „singura rostire ce acoperă gîndirea este cea făcută la prezent"; „cînd faci o formulare proporțională cu un timp trecut, nu gîndești cu adevărat ci înregistrezi și redai ceea ce s-a întîmplat"[2]. De aceea, romancierul veacului încadrează verosimilitatea sau neverosimilitatea evocării în corectitudinea logică a comentariului. În literatura acestei vremi, în linia tradiției, relația dintre narațiune și comentariu este alta decît aceea pe care o stabilește epoca modernă: pentru Lesage, Defoe, Prévost, Swift, Marivaux, de Isla, Chiari, Goldsmith, J. H. Jung etc., nu logica faptelor dictează logica comentariului, ci invers; comentariul naratorului nu este consecința experienței trăite de erou, ci aventurile acestuia sînt declanșate pentru a ilustra ideea. Romanele lor trăiesc pentru a imprima vieții o sentință. Care sînt aceste sentințe se va vedea mai departe. Important este că toți acești scriitori, dincolo de particularitățile individuale, indiferent de claritatea, gravitatea sau strălucirea fiecăruia, au întreținut un cult al sententiozității, stabilit în epoca barocului printre alții de un Baltasar Gracián, care văzuse în ea „operațiunea maximă a intelectului", podoabă a istoriei și „adevăr sublim al discursului"[3].

Romanul axat pe o narațiune la persoana întîi are, și din acest punct de vedere, un loc privilegiat. În structura sa, izvorîrea narațiunii dintr-o sentință prefabricată este evidentă. Naratorul — Gil Blas, Moll Flanders, Robinson, Gulliver, Marianne, Primrose sau Stilling — își relatează viața pentru a arăta ceea ce au înțeles din ea. Experiența a rodit deja în ei o oarecare „filozofie a vieții"; narațiunea

[1] Aristotel, *Despre interpretare*, în Ammonius și Sthepanus, *Comentarii la tratatul...*, Editura Academiei, București, 1971, p. 11.

[2] Constantin Noica, *Comentariu din perspectivă modernă la tratatul Despre Interpretare al lui Aristotel*, în Ammonius și Sthepanus, op. cit., p. 202.

[3] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, în *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 379.

nu este altceva decît reconstituirea etapelor de construire a sentinței. De aceea, ei nu-și amintesc decît de evenimente filozofic necesare: Gil Blas de relațiile dintre el și stăpîni, Moll de treptele decadenței sale pe scara socială, Gulliver de mijloacele prin care a investigat sistemele sociale din lumile descoperite, Robinson de exercițiile morale impuse de singurătate, Marianne de agresiunile de factură sentimentală, Primrose de nenorocirile provocate de imoralitate, Stilling de conjunctura în care a descoperit enigmele universului. Situația este aceeași și în romanele lui Prévost, doamnelor Riccoboni sau de Tencin, lui de Isla sau Louvet de Couvray. Se rememorează numai ceea ce convine tezei, de fapt viața trecută fiind nu o sursă ci un exemplu. Tocmai de aceea, într-un roman de această construcție proiectarea realității se bazează pe un paradox: naratorul a emis sentința înainte ca viața să înceapă, iar eroul se conformează ei înainte ca ea să existe. Mărturie stă fiecare roman în parte: eroul n-a fost niciodată naiv (cît de exact înțeleg realitatea de la bun început d'Artagnan, Gil Blas, Moll, Robinson, omul de condiție, Gulliver, Roderick, Zote, Primrose, Anton sau Faublas!), destinul său este o succesiuned e momente care confirmă datele inițiale (trecerea prin viață a lui Gil Blas [1], Moll [2], Robinson[3], Gulliver [4], Primrose [5], Marianne[6] sau a omului de condiție [7] este multiplicarea unei situații arhetipale), caracterul său se dovedește a fi o predispoziție fericită pentru tot ce avea să se întîmple (gascon viril, discret secretar al sufletelor de stăpîni, matroană înnăscută, constructor inventiv, profet al catastrofelor, spirit geometric, aventurier, predicator nesatisfăcut etern, pastor cu vocație de mucenic, călător împătimit, Adonis părăsit în voia tentațiilor, d'Artagnan, Gil Blas, Moll, Robinson, omul de condiție, Gulliver, Roderick, Zote, Primrose, Anton și Faublas se adaptează

[1] Cf. pp. 192-208.
[2] Cf. pp. 325-328.
[3] Cf. pp. 239-245.
[4] Cf. pp. 177-191.
[5] Cf. pp. 305-313.
[6] Cf. pp. 328-339.
[7] Cf. pp. 281-284

instantaneu la tot ceea ce le oferă naratorul, aventuri eroico-galante, înlocuirea patronilor, acumularea soților, existența în primitivitate, colecționarea dezastrelor sentimentale, străbaterea unor lumi cu dimensiuni diferite, peregrinări, fapte imorale, suferințe purificatoare, călătorii, sfinte servicii în altarele de prin budoarele Parisului), iar naratorul mimează întoarcerea în trecut pentru a-și justifica afirmațiile prezente. În nici unul din romanele amintite nu precumpănește ceea ce a gîndit personajul într-una din situațiile evocate, ci ce gîndește naratorul despre aceasta. Universul interior al personajelor lui Lesage, Defoe, Swift, Marivaux sau Prévost se constituie prin distribuirea pe axa evenimentelor a unor fragmente din comentariul celui care povestește; este un comentariu sau o sentință predatată, ecou nu al actelor sale ci al intențiilor naratorului.

Romancierul secolului al XVIII-lea a încercat, cel mai adesea, nu să intre el în pielea personajului, ci să-l facă pe acesta să intre în pielea romancierului. De aici rezultă, însă, o anume imobilitate impusă personajului. Conștient de acest risc, a încercat să o depășească. Modalitățile specifice lui de ieșire din fixitate vor constitui subiectul unei analize aparte [1]. Ma i important este însă acum că în secolul al XVIII-lea, deș abundă romanele memorii sau romanele jurnal, apar și semnele unui fenomen de respingere. Devenise foarte clar că toate aceste romane erau false autobiografii și că romancierii, în loc să se recunoască în fața existenței „proprietari fără nimica și ai nimănui" [2], în loc să caute prin actul scrisului să-și dezvăluie lor înșile sensul vieții, supuneau ficțiunea unei excesive centralizări în jurul tezei. O formă de participare la procesul de respingere este parodia. *Sofaua* lui Crébillon este o parodie a romanelor memorii. În acest roman, Amanzei își alcătuiește istoria vieții (ca și în *Gil Blas*, *Moll Flanders* sau *Viața Mariannei* este vorba de viața sa de altădată). Dar în viață, înainte de a fi narator, Amanzei a fost sofa.

---

[1] Cf. capitolul *Mobilitate și Bildungsroman.*

[2] Jean Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*, în vol. col. *Théorie d'ensemble*, Éditions du Seuil, Paris, 1968, p. 213.

Pentru această sofa inteligentă, situaţia e mult mai simplă decît pentru confraţii ei din alte romane. Lesage, Defoe sau Swift aveau nevoie de ingeniozitate pentru a motiva călătoria cognitivă a eroului; lipsită de orice posibilitate de reacţie împotriva destinului, dăruită sau cumpărată, sofaua străbate diferite medii sociale cu o ideală docilitate. Gil Blas, Moll, Juliette sau Primrose îşi declamă străduinţa de a deduce ce se petrece în sufletul celorlalte personaje; lipsită de afectare, sofaua îşi arată superioara sa treaptă de cunoaştere, căci nimeni nu se ascunde faţă de ea — nu i se bănuieşte perfida inteligenţă! — şi, mai mult chiar, este teatrul de operaţiuni ale personajelor — i se impune condiţia de sofa. Prin acest truc, Crébillon indică ciocnirea comică dintre datele respectivei formule romaneşti: naivitatea personajului este o aparenţă înşelătoare dar plină de foloase, condiţia de existenţă îi asigură un cîmp larg de investigaţie, evoluţia interioară este exclusă (obiectului i se acceptă doar uzura fizică), iar comentariul aparţine exclusiv naratorului, posibil numai după ce sofaua reintră în regnul cuvîntătoarelor.

În secolul al XVIII-lea, romanul avînd ca punct de sprijin omonimia dintre erou şi narator încearcă să-şi depăşească limitele şi pe alte căi. Parodiei subiectivităţii naratoare i se alătură o coloană de opere în care naratorul îşi interzice orice comentariu asupra faptelor sale prealabile. În ea se unesc în ciuda diferenţelor de altă natură, *Viaţa Mariannei* de Marivaux, *Călugăriţa* de Diderot sau *Nenorocirile virtuţii* de Sade. Aici sîrguinţa naratorului nu se îndreaptă spre judecarea propriei vieţi, ci spre înlăturarea oricărei calificări personale. Marianne, Marie Suzanne sau Sophie apelează la masca naivităţii: istoria vieţii lor este împodobită cu fapte de neuitat, dar semnificaţia lor rămîne enigmatică. Fiecare păstrează o „impresie profundă care-i va rămîne cît va mai trăi", dispune de o excelentă memorie, dar se laudă cu o „naivitate de copil"[1]. Raportul dintre narator şi erou este inversat: aici nu naratorul îşi extinde asupra eroului orizontul său de cunoaştere, ci eroul îşi sileşte *alter ego*-ul povestitor să-i conserve naivitatea originară. Inversarea nu anulează, însă, contradicţia. Lecţia de

[1] Diderot, *Oeuvres romanesques*, ed. cit., p. 235.

viață pe care o înregistrează fiecare dintre eroine este mult prea clară pentru a nu le destrăma inocența [1]. Se încăpățînează să rămînă naive numai pentru a face pe placul naratorului, pentru a nu-l obliga să-și manifeste credințele morale. Gil Blas, Moll, Robinson, Gulliver, Roderick Random, Zote sau Faublas vedeau totul și interpretau totul; Marianne, Marie Suzanne și Sophie văd totul dar vor să arate că nu înțeleg nimic. Evadînd de sub controlul intelectului, elementele realității sînt cu atît mai verosimile, cu cît sînt înregistrate doar la nivelul senzorial. Apartenența la epocă a lui Diderot, Marivaux sau Sade nu se dezminte, sarcina intelectuală a textului este prezentă. Este adevărat, naratorul nu face afirmații, nu emite judecăți, dar ordonează evenimentele de așa natură, își înregistrează reacțiile psihice cu atîta finețe, încît îl obligă pe cititor să consimtă că de la sistematizarea datelor senzoriale la explicația științifică — corespunzînd totdeauna descoperirii unui *aranjament* [2] — mai este doar un pas de făcut. Textul este un fel de ghicitoare care se vrea cît mai repede descifrată. Dacă la Lesage, Defoe, Swift, Smollett, de Isla sau Louvet de Couvray comentariul este prezent iar în cele trei romane ale lui Diderot, Marivaux și Sade el este un spațiu alb, lăsat spre colorare cititorului, diferența provine din sensul acordat tendențiozității etice: Gil Blas sau Faublas moralizează ei pe cititor, Marianne sau Sophie vor cu tot dinadinsul să fie ele moralizate de cititor. Paradoxul *Ich-Roman*-ului din secolul al XVIII-lea este revelat într-o altă variantă: naratorul supune *ab initio* viața unei sentințe pe care refuză să o recunoască, eroul omonim i se conformează totuși, dar fără să o înțeleagă.

Într-un mod sau altul, pentru romanul secolului al XVIII-lea narațiunea la persoana întîi este modalitatea centrală de asumare a subiectivității, de reliefare a puterilor sale de integrare, proiectare și reflecție. Cu mult înaintea secolului al XX-lea romancierii europeni au ajuns la convingerea că putința ficțiunii de a integra și proiecta realitatea depinde de

---

[1] Detaliile vor fi cuprinse în capitolele *Sentimentalismul* și *Libertinismul*.

[2] Cf. Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 151.

capacitatea textului de a reflecta asupra sieși. Cei din secolul al XVIII-lea se aseamănă, în ciuda diferențelor individuale, și se unesc, în ciuda distanțelor temporale sau spațiale, prin constanța cu care, oficiind spectacolul ficțiunii, i-au așezat în prosceniu ca obligație a reflexivității convenția oralității sau a scripturii [1]. Narîndu-și viețile, d'Artagnan, Gulliver, Marianne sau Primrose, ca și toți ceilalți, nu solilocvează, ci se integrează unor raporturi dialogale; adresîndu-se unui ascultător nominalizat (Des Grieux omului de condiție, Amanzei lui Schach Baham, Sophie Juliettei de Lorsange), unui cititor unic (Marianne unei prietene intime, Juliette Catesby Henriettei Campley, Marie Suzanne marchizului de Croismare), sau cititorilor în general (d'Artagnan, Gil Blas, Robinson, Gulliver, Primrose, Anton sau Faublas se destăinuie întregii lumi), narațiunea lor presupune o „reluare internă" [2] a criteriilor exterioare, o incorporare care îi silește să se dedubleze. În absența unui sistem de oglinzi paralele („Marivaux se privește privind-o pe Marianne cum se privește. Există o oglindă de-a lungul drumului care reflectă o oglindă" — sînt afirmații adecvate întregului roman la persoana întîi al veacului [3]), fără să experimenteze calitățile ficțiunii, nici unul dintre naratorii mai sus pomeniți nu și-ar putea comunica experiența, n-ar putea să se elibereze de sub presiunea ei și să ajungă la formularea unor idei cu un oarecare coeficient de credibilitate. Mult înaintea teoreticienilor actuali, romancierii din această epocă au știut că „pentru a ieși din roman, nu există alt mijloc decît de a lucra în interiorul romanului" [4].

Orientată astfel, traiectoria romanului de tipul „istoriei vieții scrisă de cel care a trăit-o" sau al „memoriilor" sfîrșește prin a ieși din universul romanesc. Cînd expunerea manierei devine un scop în sine și, în consecință, încetează de a mai fi

---

[1] Cf. Hans-Jürgen Ansorge, *Art und Funktion der Vorrede im Roman. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, *Würzburg*, 1969; de asemenea, vezi pp. 41—42.

[2] Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p. 166.

[3] Leo Spitzer, *À propos de La Vie de Marianne*, în *Études de style*, Gallimard, 1970, p. 388.

[4] Michel Butor, *Répertoire*, Minuit, 1968, vol. III, p. 60.

o luptă pentru verosimilitate prin legitimarea subiectivității, romanul face loc antiromanului. Supralicitarea acestei formule romanești — extenuantă în secolul al XVIII-lea — explică de ce tocmai în această epocă au apărut marile antiromane la persoana întîi, *Tristram Shandy* al lui Sterne și *Jacques Fatalistul* al lui Diderot. Omonimia dintre narator și erou este aici un pretext pentru ca primul, sforțîndu-se să autentifice viața celui de al doilea (pe Tristram îl împiedică propriile opiniuni, pe Jacques lumea în care trăiește [1]), să-și descrie istoria actului de creație. Pictînd realitatea subiectivității (Sterne) sau arătînd cum „natura nu rabdă în afara ei înseși un tot absolut independent" [2] (Diderot), cei doi scriitori se situează la originile romantismului și arată în profunzime — dincolo de aspectele strict tematice sau decorative — cum romanul european al unui secol acumulează și tinde către „adevăratul conținut al romanticului" — „interioritatea absolută" a cărei formă corespunzătoare este „subiectivitatea spirituală ca sesizare a independenței și libertății sale" [3]. Este procesul pe care Goethe îl denumește descoperirea „omenescului din om" [4]. Într-un alt sens, traiectoria străpunge perimetrul romanesc intrînd în teritoriul memoriilor autentice. În secolul al XVIII-lea, pasiunea romanescă se înstrăinează față de ficțiune și, în cele din urmă, se răsfrînge asupra literaturii memorialistice. Aici, omonimia naratorului cu eroul nu este un pretext care-i asigură romancierului accesul spre realitate prin subiectivitatea ideală, ci un dat incontestabil; lumea prin care a trecut nu este pentru povestitor o invenție, ci o fatalitate; istoria vieții nu este reluată pentru a demonstra valabilitatea unor sentințe preexistente, ci o căutare a lor; întoarcerea în trecut nu este o poză, ci modalitatea de a face un proces propriei sale conștiințe; texte intime și destinate unei publicări postume, ele nu se adresează con-

[1] Cf. pp. 264 — 273.

[2] Idee profund romantică, formulată astfel de Karl Philipp Moritz în *Despre imitația plastică a frumosului* și reluată de Goethe, cf. *Călătorie în Italia*, E.L.U., București, 1969, p. 551.

[3] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, București, 1966, vol. I, p. 528.

[4] Goethe, *Lorenz Sterne*, în *Werke*, ed. cit., vol. XII, p. 346.

temporanilor, ci posterităţii. Memoriile sînt o judecată de sine în care sentinţa se amînă la infinit. Desigur, ele pot conţine falsuri fără voie sau falsificări vinovate, dar rîvna lor nu tinde către exactitatea unei istorii impersonale, ci spre libertatea interioară a confesiunii. În acest fel se împlineşte tentaţia romanului la persoana întîi de a fi o istorie veritabilă, dar în afara sa. Dintre memoriile secolului al XVIII-lea care se integrează în cel mai înalt grad acestei aspiraţii a romanului, se disting *Les Confessions* (publicate între 1783 şi 1790) ale lui Jean-Jacques Rousseau şi *Vita* (publicată în 1804) a lui Vittorio Alfieri. Falselor memorii — de la *Mémoires de M. L.C.D.R.* (1687) de Courtilz de Sandras, *Mémoires de Mr. le marquis de Fieux* (1735) de Mouhy, *Mémoires de comte de Comminge* (1735) de doamna de Tencin, *Mémoires et aventures d'une dame de qualité qui s'est retirée du monde* (1739) de abatele Lambert, *Le Solitaire philosophe ou Mémoires de Mr. le marquis de Mirmon* (1739) şi *Mémoires du Comte de Vaxere, ou le Faux Rabin* (1749) de marchizul d'Argens, la *Mémoires ou Aventures de Mr. le comte de Kermalec* (1740) de Gaillard de la Bataille şi *Mémoires et Aventures d'un bourgeois qui s'est avancé dans le monde* (1750) de Digard de Kerguette — Rousseau le opune *Confesiunile*, „romanul propriei sale vieţi" [1]. Tot astfel, Alfieri — „statuie uriaşă şi singuratică" care moare „blestemînd secolul şi plin de încredere în posteritate" [2] — îşi transcrie viaţa, fără să ştie că ea „va fi să rămînă pentru italieni cel mai frumos roman" [3].

Secolul al XVIII-lea a impus în istoria prozei un ansamblu de atitudini faţă de ficţiune, ansamblu cu multiple consecinţe pentru posteritate. Originile sale sînt filozofice, iar fructificarea lor literară nu poate mira într-un secol al filozofiei. Fără risipă de argumente — de altfel, imposibilă într-un studiu care priveşte în primul rînd fenomenul literar — se poate zări temeiul filozofic ce a îndemnat pe romancierii veacului să se recunoască — în formula goetheană — autori ai unor epopei subiective. Dezmembrînd imperiul lui Descartes şi

[1] Émile Faguet, *Dix-huitième siècle*, ed. cit., p. 333.
[2] Francesco de Sanctis, op. cit., pp. 838 şi 843.
[3] Gino Raya, *Il Romanzo*, Vallardi, Milano, 1950, p. 136.

încoronîndu-se cu titlul de „distrugători ai sistemului cartesian“ [1], cugetătorii vremii s-au adunat pentru a scoate subiectivitatea de sub spectrul absolutului, al aspațialității și al atemporalității. Coloanele acestui nou templu filozofic se numesc *Essay concerning Human Understanding* (*Eseu asupra intelectului omenesc* — 1690), *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (*Reflecții critice asupra poeziei și picturii* — 1719), *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (*Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor* — 1725) și *De l'Esprit des Loix* (*Despre spiritul legilor* — 1748). Prin fiecare dintre laturi, subiectivitatea se leagă de „cucerirea lumii istorice“ [2]: pe baze empiriste, Locke a susținut că adevărul este dat de experiență iar interesul pentru el „este subiectiv, problema fiind să știm cum ajungem în cunoașterea noastră să avem reprezentări și, cu deosebire, cum ajungem la reprezentările generale, sau la idei“ [3]; Du Bos se preocupă de „autoritatea vieții emoționale“ și de „dispozitivul nostru afectiv“ prin care arta generează în noi „aventura fără primejdie, mișcarea fără osteneală“ [4]; Vico a căutat „modelele“ din care se constituie „istoria ideală și eternă“, pentru a explica cum se unesc istoriile tuturor națiunilor [5]; Montesquieu a arătat că „legile nu sînt niciodată accesibile altfel decît într-o materie concretă“ [6], că spiritul general — rezultînd din „clima, religia, legile, maximele guvernămîntului, pildele trecutului, moravurile, manierele“ [7] fiecărui popor — este „o paradigmă a raporturilor universale“ [8]. De la *Dictionnaire historique et critique*

---

[1] Voltaire, *Lettres philosophiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 91.

[2] Cf. Ernst Cassirer, op. cit., pp. 207—222.

[3] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, ed. cit., vol. II, p. 477.

[4] Cf. K. E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972, pp. 250—251.

[5] Giambattista Vico, op. cit., p. 169.

[6] Ernst Cassirer, op. cit., p. 217.

[7] Montesquieu, *Despre spiritul legilor*, Editura științifică, București, 1964, vol. I, p. 373.

[8] Ernst Cassirer, op. cit., p. 217.

(*Dicţionar istoric şi critic* — 1697) de Pierre Bayle şi pînă la *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Idei despre filozofia istoriei omenirii* — 1784—1791) de Johann Gottfried Herder, spiritul veacului, respingînd viziunea statică asupra lumii, a urcat toate treptele relativismului modern, de la schiţă spre ampla urmărire a mersului istoriei universale. În cucerirea lumii istorice se înscrie, în felul său, romanul.

Aspectele participării sale la formarea spiritualităţii moderne sînt relevate de întreg studiul. Stabilirea coordonatelor fundamentale în care romanul secolului al XVIII-lea, în evoluţia sa, se integrează acestui proces impune demonstraţiei referirea următoare la ideile epocii despre feminitate. Romanul din acest veac îşi reface sensul etimologic de carte scrisă în limbă vulgară în varianta de carte destinată femeilor. Atitudinea este mai largă; aşa cum s-a văzut din titlul complet al *Filozofiei bunului-simţ*, un D'Argens nu scrie pentru un cititor neutru, ci solicită atît pe „cavaleri" cît şi „sexul frumos" [1]. Un Francesco Algarotti vulgarizează doctrina newtoniană sub titlul semnificativ *Il Neutonismo per le donne, ovvero dialoghi sopra la luce e sui colori* (*Newtonismul pentru doamne, sau dialoguri despre lumină şi culorile sale*). Registrele adresării sînt diferenţiate. Încercînd în întreaga sa carieră filozofică să alcătuiască o „teorie genetică a intelectului", Diderot construieşte pe baza premisei că sensibilitatea e „proprietatea universală a materiei" o scară a existenţei, o ierarhie de puncte în care se proporţionează diferit „energia neeliberată" cu „forţa de translaţie" (energia cinetică)[2]. Pe treaptă umană, feminitatea este cel mai activ „laborator" al sensibilităţii. În *Sur les femmes* (*Despre femei* — 1772), Diderot specifică faptul că în el se prepară „emoţii epidemice", din care imaginaţia îşi desenează „fantome de toate felurile"[3], Astfel, feminitatea nu este atît obiect de seducţie pentru forţa. adevărului abstract cît pentru puterea magică a ficţiunii.

---

[1] Cf. p. 28.

[2] Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, în *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., p. 259.

[3] Diderot, *Sur les femmes*, în *Oeuvres*, Gallimard, 1951, pp. 979 şi 982.

„Rolul de Pythie nu i se potrivește decît unei femei, zice Diderot. Numai un cap de femeie se poate exalta tocmai bine ca să ia în serios apropierea unui zeu, să se agite, să se despletească, să spumege, să strige: îl simt, simt, iată-l, zeul, și să-i găsească descrierea adevărată." [1]

În fața unui public feminin, romanul își justifică pe deplin rolul său de lecție asupra vieții în „limbajul simțurilor". Centrată pe soluția de cunoaștere empirică, viața intelectuală a secolului vede în experiență sursa adevărului și modalitatea de a-i verifica generalitatea. De aceea, aparența sensibilă a ideii prezintă o mare importanță, după cum se arată în *L'Optique* (*Optica*) de Molyneux, în *New Theory of vision* (*Noua teorie a viziunii*) de Berkeley, în *Traité des sensations* (*Tratat despre senzații*) de Condillac etc.[2] Dar nicăieri feminitatea nu a fost mai evident folosită ca mijloc de justificare a simplității unei demonstrații, a apelului la imaginație într-o expunere științifică, ca în *Entretiens sur la pluralité des Mondes* (*Convorbiri asupra pluralității lumilor* — 1686) de Fontenelle. Prin data de apariție, prin interesul pentru astronomie, prin sursele științifice (*Principia philosophiae* de Descartes, *Traité de Physique* de Rohault, *Discovery of a new World in the Moon* de John Wilkins, *Astronomia physica* de Du Hamel), ele aparțin secolului anterior; totodată însă, ele au o influență activă în secolul următor, fiind una din sursele filozofice ale romanului de călătorii extraterestre, abordat printre alții de un Voltaire în *Micromégas* (1752). În *Prefața* la *Convorbirile* sale, Fontenelle declară că, pentru a vorbi „nefilozofic" despre filozofie, și-a ales ca interlocutor un punct median între „oamenii de lume" și savanți, o femeie, o „marchiză imaginară" [3]. Prin aceasta, „a crezut că ficțiunea îi va ajuta și spre a face lucrarea mai susceptibilă de agrement" [4]. Alături de ideala sa parteneră, el își cîștigă „libertatea naturală a conversației", explică simplu tainele astronomice, se lan-

[1] Diderot, *Sur les femmes*, ed. cit., p. 980
[2] Cf. Ernst Cassirer, op. cit., p. 131.
[3] Fontenelle, *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, Librairie Marcel Didier, Paris, 1966, pp. 4 și 6.
[4] Ibidem, p. 5.

seazâ în imprevizibile digresiuni dictate de nevoia de a răspunde prin „precepte de galanterie" și menajament nestăpînitei ei curiozități [1]. Într-o asemenea conjunctură, expunerea sistematică nu ar avea nici un sens, căci „ideile fizicii își rîd aici de ele însele", „mulțumesc rațiunea, oferă imaginației un spectacol care îi place ca și cum ar fi fost făcut expres pentru ea" [2]. Manieră agreabilă, divertisment asigurat. Condiția este, însă, ca oricare cititor să fie într-o oarecare măsură o „femeie". Altfel, pentru cei inițiați în materie, textul și-ar pierde dubla sa valoare — „*instruir*" et „*divertir*" — și s-ar reduce la un pur divertisment. Dar Fontenelle este plin de încredere că reducția nu se va produce, întrucît „nu cere doamnelor pentru tot acest Sistem de Filozofie, decît aceeași aplicațiune care trebuie dată Prințesei de Cléves..." [3] Așadar, Fontenelle face operă de popularizare a filozofiei, șantajîndu-și cititorul cu experiențele sale romanești.

Marele succes al *Prințesei de Clèves* de doamna de Lafayette (1678) îl convinge pe Fontenelle de virtuțile romanului, de avantajul „feminității" sale. El nu este o „carte de filozofie", ci istoria unei seducții prin care cititorul trece „în partidul filozofiei" [4]. Întregul roman al secolului al XVIII-lea, insistînd asupra acestui proces, se demonstrează a fi în propriii săi ochi o „școală a femeilor". Prin pretextul feminității manierei narative, el își deschidea un cîmp infinit de posibilități în judecarea puterilor ficțiunii. Peste cîteva pagini se va vedea că datele esențiale și contradicțiile dintre ele, date și contradicții ce servesc secolului în delimitarea artei sale narative, se cuprind în masca feminității. Prin acest subterfugiu, romancierii veacului respectă emblema care guverna arta, din Antichitate pînă la ei, *utile dulci*: ei instruiesc, profesează adevăruri, prin intermediul unor figuri, al unor fantome „mincinoase", transferînd în ambele sensuri corectitudinea adevărurilor logice în verosimilitatea faptelor. Feminitatea îi definește premisele, intențiile și modalitățile de construcție.

---

[1] Fontenelle, op. cit., p. 7.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem, p. 6.
[4] Ibidem, p. 11.

În primul rînd, romanul este o revendicare a unui cititor care, în ipostază feminină, hiperbolizează cecitatea impusă individului de societate, lipsa unei educații temeinice, limitarea brutală a libertății de mișcare și gîndire, claustrarea înfrîntă doar de evadări imaginare. În al doilea rînd, el răspunde unui individ frustrat de experiență, îi aduce iluzia de viață și un univers de idei unei ființe imens curioase și deplin sensibile. În al treilea rînd, el evadează firesc din zona abstracțiunilor și a sistemului în lumea senzațiilor și a hazardului, găsește calea de mijloc, oprindu-se de la extinderea unei teorii a existenței sub pretextul descrierii faptelor și segmentînd nararea acestora sub pretextul nevoii de a se înălța spre o filozofie a vieții. Spre sfîrșitul veacului, în *De l'Éducation des femmes* (*Despre educația femeilor*), Choderlos de Laclos vede de asemenea în feminitate infinita disponibilitate umană spre cunoaștere, nesecata sensibilitate a ființei naturale, nevoia neîncetată de educare; romanul corespunde acestor date, servește la formarea individului prin îmbinarea firească dintre cele două „mijloace de cunoaștere" — „a observa și a medita" —, întîrzie „îmbătrînirea socială" — bătrînețea este „insensibilitatea" provocată de abandonarea naturii — și își „consolează" cititorul [1].

În istoria romanului, subterfugiul feminității pe care îl practică această vreme are o importanță considerabilă. Feminitatea marchează desprinderea romanului din matca eroicului. Asupra romanului se răsfrînge prin această poartă gîndirea epocii, căci sensibilitatea și feminina înclinație spre iubire reduce „întreaga gîndire la senzație" (idee de origine lockeiană), arată că „spiritul și trupul sînt nedespărțite" (demonstrație făcută de un Robinet), dezvăluie „sentimentele din inima omului, instinctul de conservare, înclinațiile binevoitoare față de alții, instinctul de sociabilitate" (baza gîndirii lui Montesquieu sau a lui Pufendorf), situează în centrul omului moral „amorul propriu" (principiu expus de un Helvétius) [2]. Ro-

[1] Choderlos de Laclos, *De L'Éducation des femmes*, în *Oeuvres complètes*, Gallimard, N.R.F., 1951, pp. 473—478.

[2] Cf. G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, ed. cit., vol. II, pp. 562—563.

manul devine un studiu al sentimentelor și astfel o pictură a mișcării și ordinii universale. El este, fără îndoială, un mod de realizare de sine al veacului. De aceea, pledoaria pentru ideile timpului din *Discours sur l'Homme intellectuel et moral* (*Discurs asupra omului intelectual și moral*) de A. Rivarol este perfect adecvată romanului: sentimentul este puterea care unește „mișcarea cu regula", conferă spiritului putința de a se ridica spre „cauza primă" — „dătătoare de mișcare și sursă de armonie" [1] — și, prin „cea mai strălucitoare funcție a sa" (imaginația), certifică faptul că orice evidență are la bază siguranța simțurilor; ca operă de imaginație, romanul e rodul unei „vivacități creatoare", dispune de o „tinerețe nemuritoare care animă și împodobește amintirile, îndulcește și temperează sentințele judecatei și razele rațiunii austere" [2].

În peisajul literar al veacului, formula romanului autobiografic ocupă și din acest punct de vedere un loc privilegiat. Motivelor expuse anterior li se adaugă faptul că, într-o asemenea arhitectură epică, situația originară a narațiunii — triada narator-narat-public [3] — asigură o propagare uniformă a subterfugiului feminității. Triada se feminizează: un narator feminin relatează unui public feminin despre fapte și ecourile lor feminine. Spectacolului romanesc i se fixează în acest mod altitudinea perspectivei, obiectul și intențiile. Emfazei epopeice, eroismului actelor și înțelepciunii comentariului feminitatea le contrapune apropierea afectivă, conflictele de natură intimă și o dramatică descifrare a adevărului. În chip firesc, teritoriul romanesc este invadat de un nou tip de eroism, un eroism al conflictelor interioare, convertind în extraordinar banalitatea cotidianului. Starea pură se întâlnește în *Viața Mariannei* de Marivaux sau *Scrisori de la mylady Juliette Catesby* de doamna Riccoboni. Marianne și Juliette își destăinuie trăirile unei asistențe feminine, prima unei prietene anonime iar cea de a doua Henriettei Campley. Arta romanescă a întregului secol — de la *Moll Flanders* de Defoe,

---

[1] A. Rivarol, *Oeuvres choisies*, Flammarion, Paris, f.a., vol. I, p. 104.

[2] Ibidem, pp. 105 — 106.

[3] Cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, ed. cit., p. 204.

Călugăriţa de Diderot la *Nenorocirile virtuţii* de Sade — se raportează la această triadă pur feminină, chiar dacă în amintitele romane Moll se adresează fără deosebire tuturor oamenilor, Marie Suzanne marchizului misericordios, iar Sophie se dovedeşte a fi mult prea insensibilă pentru o femeie. Pe baza aceleiaşi triade îşi construieşte romanele un Richardson, un Rousseau sau un Laclos, după cum se va vedea peste cîteva pagini. Dincolo de diferenţele posibil de stabilit prin tot felul de criterii, romanul secolului al XVIII-lea a accentuat iluzia de realitate prin intermediul unei transcrieri feminine. Faptului trăit, verosimil sau nu, îi corespunde emoţia covîrşitoare a povestirii. Transpusă în suferinţa textului, realitatea faptelor narate încetează de a mai fi o ipoteză şi se transformă într-o certitudine. Pe urmele lui Marivaux, un Chiari demonstrează că feminitatea înseamnă sinceritate în actul confesării, o victorie a „iubirii de adevăr" faţă de amorul-propriu; întrucît rostul confesiunii este acela de a trezi compătimirea cititorului, adevărul crud nu are de ce să fie ascuns, iar plăcerea rememorării este firească [1]. Astfel, gratuitatea rememorării se amestecă cu nevoia de comunicare şi compătimire, moralitatea cu imoralitatea. Aflat sub imperiul pasiunilor, textul este organizat sau dezorganizat de impulsurile imprevizibile ale naratoarei. Textura confesiunii revelează alternanţa acesteia între şocul sau rezonanţa faptelor în memoria afectivă şi emoţia rostirii prezente. Într-un roman ca *Lettres de Mistriss Fanny Butlerd à Mylord Charles Alfred, comte d'Erford* (*Scrisori de la Mistriss Fanny Butlerd către Mylord Charles Alfred, conte de Erford*—1757) de doamna Riccoboni, este greu de ştiut despre ce se narează, despre ceea ce s-a petrecut sau despre ceea ce se petrece în momentul nărării. Prin feminitatea manuscrisului, clasica istorie a infidelităţii masculine devine „expresia unei inimi", materializarea unui „sincer ataşament" [2]. Firește, textul suportă dezordinea sentimentală, e un montaj ameţitor de exclamaţii pate-

[1] *La filosofessa italiana*, ed. cit., pp. 2—3.

[2] Madame Riccoboni, *Lettres de Mistriss Fanny Butlerd à Mylord Charles Alfred, comte d'Erford*, în *Oeuvres complètes*, Chez Volland aîné, Paris, 1809, vol. II, p. 1.

tice („*Aimer, s'attacher, quelle folie*!“ este secvența multiplicabilă [1]), suprapune visul cu realitatea („N-am fost niciodată mai trează, mai nebună, mai... nu știu cum. Visez la acel minunat inel despre care s-a vorbit aseară: mi-e dăruit, îl am, îl pun pe deget, sînt invizibilă, plec, sosesc...“ [2]). Dezordinea rezultă din îmbinarea „naturalului cu realitatea“. Se împlinește prin transcrierea a ceea ce un Rivarol numise „misterioasele alterări pe care le suportă sentimentul, dezvăluit de către trup“ [3] una din ideile de răsunet ale veacului, exprimată de un Buffon în discursul de recepție la Academia Franceză din 25 august 1753 („stilul este omul însuși“, „ordinea și mișcarea pe care și-o impune gîndurilor“ [4]) și reluată de același Rivarol într-o formă neașteptat de modernă: „Vorbirea (*la parole*) este într-adevăr fizica experimentală a spiritului; fiecare cuvînt este o faptă; fiecare frază, o analiză sau o explicare amănunțită; orice carte, o revelație mai mult sau mai puțin întinsă a sentimentului și a gîndirii“ [5].

Romanul autobiografic al secolului al XVIII-lea convertește prin feminitatea manuscrisului efortul de verosimilizare în căutarea unui stil al comunicării cotidiene. Chiar dacă pentru cititorul de mai tîrziu impresia va fi cu totul alta, romancierii veacului au încercat prin toate mijloacele să se distanțeze de molipsitoarea artă a lui „*bien écrire*“, predată printre alții de Buffon, expunînd cu tot dinadinsul — în expresia aceluiași — „umbra unui stil“ [6]. Prin aceasta, el rîvnea să-și dovedească esența de carte „fără meșteșug“ (*artless*), destinată unei lecturi populare. Oricît de căutată sau afectată ar fi „lipsa sa de meșteșug“, oricît de aristocratic ar fi stilul său umil, romanul veacului se alătură tuturor factorilor de natură culturală sau estetică în pregătirea acelei atmosfere în cadrul căreia un Thomas Percy cu *Reliques of Ancient English Poetry* (*Relicve ale vechii poezii engleze*—1765) sau un Herder

---

[1] Madame Riccoboni, op. cit., vol. II, p. 44.
[2] Ibidem, p. 40.
[3] A. Rivarol, op. cit., p. 107.
[4] Buffon, *Discours sur le style*, Hachette, Paris, 1898, pp. 12 și 25.
[5] A. Rivarol, op. cit., p. 83.
[6] Buffon, op. cit., p. 21.

cu *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (*Extras dintr-o corespondență despre Ossian și cîntecele vechilor popoare*—1773) ori cu *Volkslieder* (*Cîntece populare*—1778—1779) vor consemna ieșirea din clasicism sau, cel puțin, întreruperea filonului clasic, odată cu descoperirea în modelul folcloric a marii arte fără artă.

Pentru ambițiile romanului din secolul al XVIII-lea feminitatea naratorului reprezintă o soluție ideală de ilustrare și comentare a puterilor ficțiunii. Faptul explică în bună măsură de ce în acest secol a existat un mare număr de romanciere. Feminizînd triada narativă, veacul a asigurat succesul unor romane în care feminitatea se răsfrîngea și asupra autorilor lor. Astfel, față de coloana romanelor de falsă caligrafie feminină — în care excelează un Marivaux sau un Diderot, dar din care nu pot lipsi un Courtilz de Sandras cu *Mémoires de Madame de Frêne* (*Memoriile doamnei de Frêne* — 1701), un Guillot de la Chassagne cu *Mémoires d'une fille de qualité retirée du monde* (*Memoriile unei fete de condiție retrase din lume* — 1742), un Mouhy cu *Mémoires d'une fille de qualité qui ne s'est point retirée du monde* (*Memoriile unei fete de condiție care nicidecum nu s-a retras din lume* — 1747)[1], un Crébillon cu *Lettres de la duchesse de*** au duc de **** (*Scrisori de la ducesa de*** către ducele de**** — 1768) sau un J.T. Hermes cu *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* (*Călătoria Sofiei de la Memel spre Saxonia* — 1769 — 1773) — se conturează o impresionantă galerie în care sînt expuse romane la persoana întîi cu semnătură autentic feminină. Începuturilor din secolul anterior — în care se cuprind carierele romanești ale domnișoarei de Scudéry cu *Clélie, histoire romaine* (*Clelia, istorie romană* — 1654), doamnei de Lafayette cu *La Princesse de Montpensier* (*Prințesa de Montpensier* — 1662) sau *La Princesse de Clèves* (1678), doamnei de Villedieu cu *Journal amoureux* (*Jurnal de dragoste* — 1669) sau *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière* (*Memoriile vieții Henriettei-*

[1] Aceste două romane ale lui Guillot de la Chassagne și Mouhy sînt ecouri „feminine" ale *Memoriilor unui om de condiție* de Prévost.

Sylvie de Molière — 1674) ori domnişoarei de Caumont de la Force cu *Histoire secrète de Marie de Bourgogne (Istoria secretă a Mariei de Bourgogne — 1694)* şi *Anecdote galante ou Histoire secrète de Catherine de Bourbon (Anecdotă galantă sau Istoria secretă a Caterinei de Bourbon — 1703)* — li se adaugă o adevărată expansiune a romanului feminin. În Anglia, înaintea romanelor lui Defoe şi Swift se face cunoscută Mrs. Manley cu *The History of Queen Zarah and — the Zarazians (Istoria reginei Zarah şi a sarazienilor —1705)*— roman cu cheie îndreptat împotriva facţiunii Marlborough — sau *Memoirs of Europe (Memorii despre Europa — 1710)*, continuată de o bogată producţie romanescă, de la *Love in Excess (Prea multă iubire — 1719—1720)*, *Memoirs of a Certain Island Adjacent to the Kingdom Utopia (Memoriile unei anumite insule din vecinătatea regatului Utopiei — 1725 — 1726)* şi *Jemmy and Jenny Jessamy* (1753) ale Elizabethei Haywood[1] pînă la *Evelina or The History of a Young Lady's Entrance into the World (Evelina sau Istoria intrării unei domnişoare în lume — 1778)* şi *Clelia or Memoirs of an Heiress (Clelia sau Memoriile unei moştenitoare — 1782)* de Fanny Burney[2]. În literatura germană „maestra ordinului" este Sophie von la Roche, din a cărei „producţie literară destinată doamnelor din societate"[3] se distinge *Geschichte des Fräuleins von Sternheim (Istoria domnişoarei von Sternheim — 1771)*; şi aici se constituie un „roman feminin", reprezentat de *Tagebuch eines jungen Ehepaares (Jurnalul unei tinere perechi conjugale — 1780)* de Susanna Barbara Knabe, *Julchen Grünthal* (1784) de Frederike Helene Unger sau *Agnes von Lilien* de Caroline von Wolzogen[4]. Contribuţia franceză este încă şi mai substanţială; apar *Les Belles Grecques (Frumoasele grecoaice — 1712)* de Catherine Bédacier-Durand, numeroasele romane ale doamnei de Tencin

[1] Cf. Bonamy Dobrée, op. cit., p. 409.

[2] Cf. B. D. Grebanier, S. Middlebrook, S. Thomson, W. Watt, op. cit., p. 488.

[3] Fritz Martini, op. cit., p. 187.

[4] Cf. Christine Touaillon, *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*, Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagsbuchandlung, ien — Leipzig, 1919.

— citǎm aici *Les Malheures de l'amour (Nefericirile iubirii — 1747)* — sau ale doamnei Riccoboni — adǎugǎm *Histoire de miss Jenny (Istoria domnişoarei Jenny — 1764)*. Valul are proporţii europene. Căci, dincolo de particularităţile naţionale sau individuale, sensul său este acelaşi: se porneşte ca un protest împotriva cavalerismului[1], străpunge suprafaţa vieţii sociale spre secretele adînci ale firii, spre maşina infernală a pasiunilor, parcurgînd de-a lungul veacului distanţa dintre galanteria picantă şi intransigenţa gravă a sentimentalilor sau libertinilor. Romanul feminin este o faţă a procesului prin care secolul al XVIII-lea descoperă şi analizează căile fericirii; în interiorul său, opoziţiile dintre sentiment şi raţiune, virtute şi viciu, fericire individuală şi fericire socială sînt alimentate de o nesecată energie, rod al acelui laborator al sensibilităţii despre care vorbeşte Diderot în *Despre femei*. Trecînd de la căutarea fericirii sub aspectul de „bilanţ al stărilor de conştiinţă" (din romanele Mariei Manley, Catherinei Bédacier-Durand, doamnei de Tencin etc.) spre aceea a „exaltării sentimentelor" (Elisabeth Haywood, doamna Riccoboni, Sophie von La Roche, Fanny Burney etc.), el se concentrează asupra stării de spirit care ar putea rezolva „antagonismul fundamental dintre tentaţia ieşirii din minţi şi visul repaosului"[2]. Aşezată în miezul vieţii sociale prin fiecare punct al triadei sale, această formulă romanescă — căci romanul feminin este o formulă narativă şi nu o latură a unei imposibile şi ridicole istorii literare feminine — aduce o rezolvare: ridicînd asupra vieţii o „moralitate pacificantă", nu prin spirit geometric ci prin spiritul de fineţe, el oferă contemporanilor lecţia în care se spune că „*le moyen de* bien vivre *est de* bien penser, *et que la condition de* bien penser *est de ne pas quiter sa place dans le monde*"[3].

Romanul nu face altceva decît, propovăduind modul de viaţă al veacului, să i se adapteze. Într-o epocă din plin

---

[1] Cf. Christine Touaillon, op. cit., p. 7.

[2] Robert Mauzi, op. cit., p. 114 (în ceea ce priveşte aspectele căutării fericirii) şi p. 127.

[3] Joachim Merlant, op. cit., p. 28.

contestatară, cultivatoare exuberantă a spiritului antisistematic, formula feminină a romanului e un ecou al unei adevărate zodii de feminitate sub care se situează agitația spirituală a veacului. În viața romanului ea este un fel de salon imaginar, egal în valoare cu acelea reale în care feminitatea reprezenta — sub numele doamnelor du Maine, de Lambert, de Tencin, Geoffrin sau du Deffand — forța atracției universale[1]. În secolul al XVIII-lea, erudiția este îmblînzită în chip femeiesc, răspîndindu-se ca un „parfum în atmosfera ce nu opune rezistență" — cum spunea Hegel — și fiind cu atît mai molipsitoare — în concepția aceluiași filozof, condiție fundamentală ideologiei luminilor[2]. Este suficient pentru ca adevărul să iasă la iveală să se amintească cititorului *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau — inițierea în tainele naturii și ridicarea spre cultură, recunoaște Rousseau, și le-a împlinit la școala femeilor — sau ce a reprezentat o romancieră ca Charlotte von Kalb pentru Schiller și Hölderlin, una ca Sophie Mereau pentru Brentano. Libertății de mișcare și gîndire visate de europeana cetate a luminilor, pe ale cărei porți stă scris de Voltaire „Fiecare om este liber să-și aleagă o patrie", i se cuvine pentru mai nuanțata sa înțelegere un adaos: fiecare om este liber să-și aleagă o Atenă păminteană mai puțin austeră ca aceea antică, în cele din urmă un roman.

Privită din toate aceste unghiuri, armura narațiunii la persoana întîi permite romanului din secolul luminilor să dezvăluie „caracterul proteic al vieții interioare"[3] sau, cu alte cuvinte, să se apropie de condiția romanului modern. Toate celelalte modalități narative ale acestei epoci se apropie sau se distanțează față de ea într-un grad mai mare sau mic, își găsesc locul în respectivul sistem istoric al romanului prin raportarea la axa sa. Căci uriașa producție romanescă

---

[1] Elucidarea acestui aspect al modului de viață din epoca luminilor a fost făcută de Edm. și J. de Goncourt în *La Femme au XVIII-ème siècle* și de Hippeau în *Les Salons de Paris au XVII-ème siècle*.

[2] Cf. p. 10.

[3] Albert Cook, *The meaning of fiction*, Wayne, Detroit, 1960, p. 299.

a secolului al XVIII-lea nu exclude posibilitatea introducerii ei într-un sistem, sistem care — deşi variabil de la un moment la altul din cadrul intervalului de timp, deşi îşi extrage rădăcinile din vremurile anterioare şi se topeşte lent în etape literare ulterioare — nu-şi pierde identitatea în istoria genului.

I s-a adus adesea secolului al XVIII-lea acuzaţia de epigonică sterilitate. Dar oricărei epoci i s-ar putea spune acelaşi lucru, aşa încît nu este singura injustiţe dintre cele posibile în istoria literară. S-au căutat în interiorul lui capodoperele, dar s-au descoperit doar operele minore; s-a căutat un Platon sau un Toma d'Aquino, dar s-a descoperit un Voltaire sau un Rousseau; s-a căutat adoraţia zeilor, dar s-a descoperit adoraţia omului; s-a căutat tragedia, dar a fost descoperită drama; s-a căutat epopeea, dar s-a descoperit expansiunea romanului. Se vede clar că învinuirea de epigonism se datorează în primul rînd refuzului de a i se accepta rolul de precursor. În istoria romanului, secolul al XVIII-lea înscrie nume de rang — Swift, Montesquieu, Richardson, Fielding, Sterne sau Wieland. El îşi merită însă blazonul de secol al romanului nu atît pentru muzeul său de capodopere ale genului, cît pentru minuţiozitatea cu care i-a experimentat capacitatea de imitare a realităţii. În această vreme s-a experimentat de fapt tot, teologie, ştiinţă sau filozofie, şi graţie acestei experienţe s-a conturat sistemul modern al ştiinţelor, ca şi acela al romanului. Considerînd totul incert, veacul a crezut că totul este posibil; vroind să înnoiască totul, a redefinit totul[1]. Aceleaşi elanuri s-au răsfrînt asupra romanului. Iar dacă acuzaţia de epigonism pleacă tocmai din faptul că secolul a acordat atîta importanţă romanului, „producţie uşoară", atunci inferioritatea este salutară, căci „romanul este un gen prin esenţă contemporan"[2] modului de viaţă din care se naşte şi pe care îl reflectă. Corespunzînd unei epoci de suspiciune dar şi de încredere în puterile sale (nu numai de suspiciune ca în ultimele de-

[1] Cf. Edmond Scherer, *Études sur la littérature au XVIII-ème siècle*, Calmann Levy, Paris, 1891, pp. 236—243.
[2] Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, ed. cit., p. 380.

cenii ale secolului al XX-lea, nu numai de încredere ca în secolul al XIX-lea), romanul își cercetează, pentru a renaște, sistemul genetic.

Din romanul la persoana întîi se naște romanul epistolar. Dar, așa cum se va vedea, el nu este o „variantă"[1] a primului tip, ci o formulă romanescă distinctă. Secolul al XVIII-lea nu se poate mîndri — la fel ca și în cazul celorlalte — cu invenția ei. Din contră, el își recunoaște modelul în anonimele *Lettres portugaises traduites en français (Scrisori portugheze traduse în franceză — 1669)*. În el, epoca întrezărea prefigurarea eforturilor de înnoire a romanului. Modalitatea epistolară estompa aparența de ficțiune, insista asupra caracterului nonliterar al textului, determina subiectivitatea ideală a redactorului său. Romanul veacului generalizează — așa cum s-a arătat[2], — această cale de rejudecare a puterilor ficțiunii. *Scrisorile portugheze* au fost pentru el o lecție plină de învățăminte. Apariția anonimă a stîrnit o aprigă dispută, al cărei ecou nu s-a stins încă în istoria literară: textul este autentic portughez, este redactat de Mariana Alcoforado, sau aparține lui Guilleragues?[3] Ficțiunea nonfictivului făcea în secolul al XVII-lea victime. În schimb, secolul al XVIII-lea îi conferă o valabilitate pur literară. Astfel, un Jean-Jacques Rousseau nu se îndoia o clipă de faptul că are de a face cu o falsă grafie feminină, întrucît femeile nu știu „nici să descrie, nici să simtă amorul însuși". Anonimatul colecțiilor epistolare nu mai înșală acum pe nimeni. Atribuirea textelor unor presupuse personaje reale este o procedură romanescă.

Alcătuirea unor „dosare" de scrisori apocrife există încă din Antichitate, cînd apar numeroase „preromane epistolare"[4]. De abia în secolul al XVIII-lea romanul epistolar își primește locul cuvenit, încadrîndu-se într-una din convențiile narative esențiale, convenția scripturii[5]. *Scrisorile portugheze* sînt

[1] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 321.
[2] Cf. pp. 66-71.
[3] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, pp. 224—225.
[4] Eugen Cizek, *Evoluția romanului antic*, Editura Univers, București, 1970, p. 78.
[5] Cf. pp. 42-44.

modelul cu structura cea mai simplă, model foarte repede depăşit. Importanţa lui nu poate fi trecută cu vederea, tocmai din cauza acestui motiv. Pentru că în constituţia sa se citeşte incidenţa dintre romanul la persoana întîi şi romanul epistolar. Modul de comentare al manierei narative — sistem specific secolului de a învinge suspiciunea faţă de ficţiune — este în linii mari acelaşi. Omonimia dintre narator şi erou marchează acelaşi transfer reciproc în privinţa modului de existenţă: asupra eroului se răsfrînge existenţa neîndoielnică a naratorului, actul scrierii devine o garanţie pentru autenticitatea acţiunilor relatate, dovadă ultimă fiind suferinţa textului, pulsaţia redactării; perspectiva naratorului asupra evenimentelor este optimă, iar prezenţa comentariului sau reflecţiilor asupra textului firească. Pentru Mariana Alcoforado, epistola este spaţiul în care se duelează amintirile şi speranţele din clipa scrierii, durerea confesiunii şi chemări pătimaşe. Ca oricare erou narator dintr-un roman la persoana întîi aparţinînd convenţiei de scriptură — ca d'Artagnan, Moll Flanders, Gulliver sau Faublas — ea se află singură în faţa vieţii şi a hîrtiei: ecourile vieţii sînt înregistrate de o singură conştiinţă, hîrtia poartă pecetea unui singur stil. Mai mult decît atît, epistolele sînt adresate unei singure persoane (seducătorul Chamilly). Perspectivă unică, stil unic, adresă unică. Triada *narator-narat-public* — şi e demn de remarcat faptul că acest roman oferă secolului al XVIII-lea un model de triadă feminizată — conturează o perfectă solitudine: comunicării sincere nu îi răspunde nimeni. Confesiunea se pierde în gol.

Solitudinea eului din *Scrisorile portugheze* face într-adevăr din acest roman o variantă epistolară a naraţiunii la persoana întîi. Din acest motiv am introdus în paginile anterioare romanele doamnei de Riccoboni în cadrul respectivei formule narative[1]. Imitatorii din veacul al XVIII-lea ai *Scrisorilor portugheze* s-au limitat în exploatarea modalităţii epistolare doar la cîteva aspecte: au redus distanţa temporală dintre actul relatat şi actul relatării, au situat naratorul în miezul

[1] Cf. pp. 90-92.

evenimentelor, răpindu-i dreptul de a şti ce se va întîmpla pînă la capăt. Iluzia de realitate era sporită de iniţierea simultană a naratorului şi cititorului. Odată cu modelul, se preluase posibilitatea de a-l apropia pe cititor de viaţa fictivă, „lăsînd-o să se încerce şi să se exprime în fluctuaţiile sale"[1]. Romanele epistolare de acest fel sînt în secolul al XVIII-lea foarte numeroase: doamnelor Riccoboni şi d'Aulnoy li se adaugă Crébillon cu *Lettres de la marquise de M. au comte de R. (Scrisori de la marchiza de M. către contele* de *R.* — 1732) sau cu amintitele *Scrisori de la ducesa de* ***, E. de Beaumont cu *Lettres du marquis de Roselle (Scrisorile marchizului de Roselle* — 1764), Sophie von La Roche cu *Rosaliens Briefe (Scrisorile Rosaliei)* etc. Dar dorinţa de a experimenta romanul îndemna veacul să rîvnească la mai mult.

La o primă fază de desprindere din romanul la persoana întîi se ajunge prin dublarea perspectivei narative, prin însăilarea unor manuscrise purtînd două semnături diferite. Faza se conturase deja încă din secolul al XVII-lea cînd un Edme Boursault publicase *Lettres de Babet* (1683). Multiplicarea aparţine însă secolului al XVIII-lea; seria e continuată printre alţii de Vade în *Lettres de la Grenouillère entre Mr. Jérosme Dubois, pêcheur du Gros Caillou, et Mlle Nanette Dubut, blanchisseuse de linge fin* — 1749 (titlul este intraductibil), de doamna Thiroux d'Arconville cu *L'Amour éprouvé par la mort, ou Lettres modernes de deux amants de vielle roche (Amorul probat prin moarte sau Scrisorile moderne a doi amanţi de viţă veche* — 1764), de Dorat cu *Les Sacrifices de l'amour, ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenai (Sacrificiile amorului sau Scrisorile vicontesei de Senanges şi ale cavalerului de Versenai* — 1771) etc. Chiar această simplă suprapunere de perspective duce la o mutaţie fundamentală: aceleaşi fapte sînt relatate din două unghiuri diferite, iar cititorul, pentru a stabili adevărul, trebuie să delibereze asupra valorii fiecăruia. Romanul devine o dispută asupra realităţii, o confruntare de opinii. Este

[1] Jean Rousset, op. cit., p. 68.

adevărat că, foarte adesea, între cele două perspective nu există diferențe fundamentale, dar, oricum, dubla grafie avertizează cititorul că epistola — secvență a procesului de integrare, proiectare și transformare a realității — poate fi reluată, comentată, confirmată sau infirmată de o altă epistolă. Viața nu mai este înregistrată de o conștiință unică, hîrtia nu mai poartă pecetea unui stil unic. „Autenticitatea" scrisului, prin dialogul epistolar, își dublează ea însăși valoarea: ea nu este numai oglinda realității, ci și oglinda în care se reflectă o altă oglindă a realității. Pe actul prim de integrare a realității se ridică pilonii conștiinței de sine.

Romanul epistolar de acest tip nu mai este o variantă a romanului la persoana întîi. Din contră, construcția sa revelă un efort de suprapunere a perspectivelor, căruia îi lipsește, de la bun început, orice șansă de reușită. Nu mai este vorba de a înseria secvențele sau, privind invers, de a dispersa în fragmente autonome narațiunea aceluiași „eu"; nu mai este vorba de un roman alcătuit din scrisori *(Briefroman)*, ci de unul care cuprinde schimburi de scrisori *(Briefwechselroman)*[1]. Distincția nu este atît de neimportantă, cum ar putea să pară la prima vedere. Prin această a doua fază, romanul epistolar nu transferă numai autenticitatea evenimentelor în autenticitatea manuscrisului, ci și conflictele relatate în conflictele dintre manuscrise. Acțiunea sa este schimbul de scrisori. Prin aceasta, el își cîștigă dreptul la o existență independentă, căci — „eliberîndu-se de istoria concepută ca suită de evenimente" — permite romancierului „să renunțe la povestire"[2]. Dar nu este — așa cum se afirmă[3] — „pentru prima oară în istoria romanului" și nici pentru ultima oară. Se împlinește pe această cale ceea ce secolul al XVIII-lea a căutat pe toate celelalte, în

[1] Distincția are mai mult o valoare teoretică; urmînd tradiția românească și în general romanică, vom întrebuința termenul de *roman epistolar*, pentru că, de la caz la caz, se va vedea ușor dacă e vorba de un *roman prin epistole* sau un *roman al schimbului de scrisori*.

[2] Jean Rousset, op. cit., p. 74.

[3] Ibidem.

sfera romanescului ca şi a antiromanescului: spectacolul realităţii se transformă într-un spectacol al textului, iluzia de realitate într-o realitate controlabilă. Diferă doar modalităţile şi orientarea acestora. La povestire, renunţă, spre exemplu, şi Sterne; în *Tristram Shandy*, deşi apare — ca şi în cazul romanului epistolar — convenţia scripturii, modalitatea este autobiografică, iar orientarea antiromanescă[1]. Un alt exemplu poate fi *Jacques Fatalistul*. Diderot îşi obligă naratorul să renunţe la povestire, întrebuinţînd aceeaşi modalitate autobiografică şi orientînd-o, de asemenea, antiromanesc; dar el se supune convenţiei de oralitate, aşa încît exemplul îşi va găsi un loc mai potrivit abia peste cîteva pagini, cînd va fi urmărită o altă formulă romanescă de renunţare la povestire — romanul dialog[2].

În romanul epistolar, orientarea este romanescă. Renunţarea la povestire nu are rolul de a interzice accesul cititorului spre realitatea în care s-au scris epistolele; din contră, în colecţia dată publicităţii sînt inserate toate piesele necesare pentru ca cititorul, comparînd probele scrise, să poată reconstitui istoria. Se renunţă la povestire pentru că ea nu este necesară, ba mai mult decît atît, chiar dăunătoare. Rămîne să vorbească doar textele semnate de eroi. Supoziţiei obişnuite pentru întreaga sferă a convenţiei de scriptură — dacă textul există, cu necesitate au existat şi faptele consemnate — i se dă o nouă faţă: dacă epistolele sînt autentice iar semnătura lor atestă existenţa eroilor, atunci în spaţiile albe dintre scrisori cu siguranţă că se petrece ceva. Ce anume, aceasta depinde de studierea şi interpretarea textelor, de adîncimea lecturii. Modei romanelor epistolare îi corespunde în secolul al XVIII-lea moda tratatelor de redactare şi de interpretare a scrisorilor. Eflorescenţa romanului epistolar este explicabilă. Romanul, ca şi scrierile ştiinţifice sau filozofice, are libertatea să-şi anexeze epistola, ştiind că se adresează unui cititor pe care viaţa zilnică l-a educat în arta epistolară. El se integrează formelor de conversaţie, căci secolul al XVIII-lea, dacă a dus o viaţă filozofică sau literară,

[1] Cf. 61-62.
[2] Cf. 111-123.

a făcut-o conversînd. Se ajunge, în mod firesc, la o „retorică a scrisorii" [1]. În Anglia, există o bogată tradiție a manualelor despre redactarea scrisorilor; înainte de a aborda romanul epistolar și de a deveni unul din marii maeștri ai săi, Richardson publică și el un asemenea îndreptar, *Letters Written to and for Particular Friends, on the Most Important Occasions (Scrisori către și pentru prieteni deosebiți, în cele mai importante ocazii — 1741)*; Samuel Johnson, ocupîndu-se despre *Criticism on epistolary writings (Critica scrierilor epistolare)* în numărul din 31 august 1751 al lui *The Rambler*, constată răspîndirea periculoasă a acestui gen de scriere și, citînd o idee mai veche din Dryden, consideră că scrisoarea este o „conversație" „despre orice subiecte, în orice stare de spirit" [2]. Aceeași patimă de a redefini totul stăpînește viața spirituală a Europei. În Franța, un Fréron găsește în *Anné littéraire* din 10 februarie 1762 optsprezece tipuri de scrisori, iar un Batteux în volumul al patrulea din *Principes de littérature (Principii de literatură)* — volum datînd din 1774 — arată că „genul epistolar nu este altceva decît genul oratoric coborît pînă la simpla convorbire" și, după Aristotel, că există aceleași tipuri de scrisori — genul deliberativ, genul judiciar, genul demonstrativ — ca și în cazul oratiilor [3]. Spania se alătură și ea efortului general de catalogare al formulelor de adresare și conversație. Aici, poeticile baroce păstraseră viu didacticismul epistolar al unor manuale ca *De conscribendis epistolis* de Juan Luis Vives, contemporan al lui Erasmus; la el se referă Gracián în *El Criticón* (1651) cînd avertizează că „nu trebuie să știi altceva în întreaga lume decît să știi să scrii o epistolă", căci *„qui vult regnare, scribat"* [4]. Interesul rămîne constant de-a lungul veacului care, preocupîndu-se de formele de guvernare și de formare ale spiritului public, dă o mare importanță relațiilor sociale, în cadrul lor conversațiilor, iar în cadrul conversațiilor epis-

---

[1] Laurent Versini, op. cit., p. 234.
[2] Samuel Johnson, *The Rambler*, J. M. Dent & Sons — E. P. Dutton & Co., London — New York, 1953, p. 244.
[3] Apud Laurent Versini, op. cit., pp. 234—235.
[4] Baltasar Gracián, op. cit., p. 808.

tolelor. În *Memoria para el arreglo de la Policía de los Espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España (Memoriu pentru reglarea supravegherii spectacolelor şi distracţiilor publice şi asupra originii sale în Spania* — 1790), Jovellanos consideră că orice formă de conversaţie oferă o „onestă distracţie" şi are valoare instructivă pentru „tinerii care, neglijaţi de familiile lor, îşi primesc educaţia în afara căminului, sau, cum se zice în mod obişnuit, în lume" [1]. Tradiţia literară germană — din Evul mediu pînă în secolul al XVIII-lea, de la Ulrich von Lichtenstein pînă la *Die Leiden des Jungen Werthers (Suferinţele tînărului Werther* — 1774) de Goethe — insistă asupra stilului epistolar pentru „veleităţile sale sentimentale" [2]; întîlnirea cu atmosfera literară din alte ţări este doar un stimul pentru ca un Christian Fürchtegott Gellert — autorul romanului *Das Leben der schwädischen Gräfin G*** (Viaţa contesei suedeze de G*** —* 1747—1748) — să formuleze în prelegerile sale la Universitatea din Leipzig — prelegeri la care asistă şi Goethe între 1765—1768 — „idealul scrisorii", naturaleţea şi diversitatea [3]. În spaţiul românesc, teoriile sau îndreptarele în legătură cu arta epistolară vor apărea abia în secolul al XIX-lea, dar epoca nu le va acorda prea multă atenţie şi, în consecinţă, nici istoriile literare de atunci încoace. Dar ele există şi atestă o neîndoielnică influenţă a secolului al XVIII-lea. În 1874 apare la Bucureşti o neştiută poetică, intitulată *Stilistica séu Cursŭ de literatura în prosă* (*Literatură generală*). Autorul ei este Ghenadie Enăceanu, ierodiacon, iar destinaţia ei era probabil — după cum se indică pe frontonul coperţii — de a servi ca manual pentru cursurile de literatură de la Seminariul Nifon Metropolitul. Izvoarele şi exemplele sale cuprind pe Aristotel, Cicero sau Boileau şi pe Corneille, Racine, La Bruyère sau Pascal (exemplele româneşti sînt extrase din

---

[1] Jovellanos, *Memoria para el arreglo de la Policía de los Espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, în *Obras escogidas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, vol. II, p. 23.

[2] Wilhelm Scherer, *Geschichte der Deutschen Literatur*, Weidmannsche Buchhandlung, ed. XIII, Berlin, f.a., p. 497.

[3] Ibidem, p. 498.

poezia populară, Asachi, Heliade Rădulescu sau din Vasile Alecsandri); dar ponderea o au Fontenelle, Marmontel, Buffon, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau. În multe privinţe, informaţia sa o depăşeşte pe aceea a contemporanilor. Pentru a defini arta compunerii de epistole, „epistolografia", Ghenadie Enăceanu pleacă de la un citat din eseul *Despre conversaţie* (1597) al lui Francis Bacon, pe care îl traduce — probabil printr-un intermediar francez — oarecum deformat, dar într-o românească frumoasă: „conversaţiunea nu este o cale ce ne conduce anume la un scop, ci de multe ori o dumbravă, unde noi ne preumblăm fără scop şi cu plăcere" [1]; „precum în comversaţiune / . . . / puteau să fie desfăşurate toate materiile, despre care spiritul poate cugeta, tot astfel şi în epistolografie", căci „epistolografia este acea speţă de compoşiţiuni, prin care noi tractăm tot felul de materii, în modul cel mai natural" [2]; din sistemul său de clasificare al scrisorilor — întru nimic diferit de cele mai sus pomenite — reţinem faptul că, după criteriul conţinutului, există scrisori în care „intră toată laturea noastră sentimentală" [3]. Astfel, în fiecare literatură — într-un fel sau altul, mai devreme sau mai tîrziu — se reactualizează ideile lui Aristotel din *Retorica*, ale lui Cicero din *Despre orator*, ale lui Quintilian din *Despre formarea oratorului* (în special fragmentul *Cum trebuie să redactăm*) etc.

În secolul al XVIII-lea, cele mai bune manuale şi ocazii pentru exerciţiile epistolare erau romanele. Nici pe departe eseurile filozofice sau ştiinţifice redactate în această epocă în modalitate epistolară n-au solicitat atîta ingeniozitate şi efort creator ca romanul. Oglindă a vieţii, romanul se aşeza la răscrucea tuturor itinerariilor spirituale ale veacului, avînd menirea să alăture cele mai diferite „materii" într-o varietate infinită a puterii de judecată şi de sensibilizare a ideilor. În fond, ciclurile istorice se reiau. În literatura latină din

---

[1] Ghenarie Enăcénu, *Stilistica séu Cursŭ de literatura în prosă. Literatura generală (partea II)*, Bucuresci, Typographia Curţii (Lucratorii associati), 1874, p. 116 (textele sînt transcrise aici într-o ortografie actualizată).

[2] Ibidem, pp. 116—117.

[3] Ibidem, p. 121.

epoca lui Augustus, „inspirîndu-se din exercițiile practicate în școlile gramaticilor și ale retorilor", Publius Ovidius Naso scrisese *Heroides*, colecție de scrisori de dublă grafie (cincisprezece scrisori aparțin unor eroine mitologice — Briseis, Fedra, Ariadna, șase scrisori sînt răspunsuri masculine) și de dublă natură (*ethopoeiae* — „monologuri cu psihologie adevărată" și *suasoriae* — „deliberări aprofundate"), avînd — ca în întreaga sa operă — „o delicatețe și o gingășie de tușeu" ce „par a-l anunța pe Marivaux"[1]. În epoca lui Traian, C. Plinius Caecilius Secundus, discipol al lui Quintilian, compune cele nouă cărți ale *Scrisorilor* sale, evident false scrisori — au ca obiect și ca destinație viața publică, „nu sînt datate și nu cer răspuns" —, al căror stil „reunește o afectare a simplității, o reală eleganță și multe rafinamente spirituale mergînd pînă la prețiozitate"[2]. Același sistem de date rămîne valabil și pentru Europa modernă, numai că el este încorporat romanului. Epistola nu mai este în versuri ca la Ovidiu („prozaire" paralelă cu aceea a epopeei și a romanțului), nu mai are autori mitologici, ci se naște și se referă la contemporaneitate; dar proteismul ei nu lasă ca la Plinius cîmp liber unui exercițiu moralizator, ci obligă la un studiu atent al raporturilor dintre individ și individ, societate și natură. În formele de viață spirituală ale veacului al XVIII-lea, romanul este, prin analogie cu expresia lui Jovellanos, o „casă de conversații"[3] despre ordinea psihologică, ordinea socială și ordinea naturală [4], în această variantă, o colecție de epistole. În acest caz, gradul de realitate nu mai depinde de impresia sau iluzia cititorului, ci de supunerea textului la *principiul autorității*, în sensul cartesian de verificare a celor afirmate și nu în acela al scolasticii, de a crede pentru că așa e spus sau scris. Pentru enciclopediștii francezi, „inteligența și sinceritatea dau adevărata măsură a *autorității* din-

[1] Cf. Jean Bayet, *Literatura latină*, Editura Univers, București, 1972, pp. 432—439.
[2] Ibidem, p. 645.
[3] Jovellanos, op. cit., vol. II, p. 23.
[4] Cf. Ernst Cassirer, op. cit., p. 132.

tr-un discurs"; de aceea — şi cu atît mai mult într-un roman epistolar, unde se alătură mai multe asemenea măsuri şi unde acţiunea este corespondenţa, schimbul de scrisori — „nu numele autorului este acela care trebuie să facă preţuită opera, opera este aceea care trebuie să oblige a i se face dreptate autorului" [1].

Secolul se lansează în căutarea celor mai complexe soluţii de înseriere a scrisorilor. Marile împliniri sînt *Lettres persanes* (*Scrisori persane* — 1721), *Clarissa, or the History of a Young Lady* (*Clarissa sau istoria unei domnişoare* — 1747—1748), *La Nouvelle Heloïse* (*Noua Eloiză* — 1761), *Expedition of Humphrey Clinker* (*Călătoriile lui Humphrey Clinker* — 1771), *Die Leiden des jungen Werthers* (*Suferinţele tînărului Werther* — 1774) şi *Les Liaisons dangereuses* (*Legăturile primejdioase* — 1782). Anii de apariţie ai acestor romane au o importanţă extremă, căci fiecare dintre ei indică atingerea unei anumite trepte de complexitate. Între romanul lui Montesquieu, cel al lui Richardson, cel al lui Rousseau, cel al lui Smollett, cel al lui Goethe şi cel al lui Laclos este o legătură profundă. Faptul merită subliniat, întrucît, de obicei, criterii diferite distribuie aceste romane în categorii aparte: *Scrisorile persane* sînt integrate romanului de ficţiune a străinului; *Clarissa*, *Noua Eloiză* şi *Werther* fac parte din romanul sentimental; *Humphrey Clinker* este un roman picaresc; *Legăturile primejdioase* constituie un exemplu de roman libertin. Din contră, alteori se subliniază exclusiv influenţa lui Richardson asupra lui Rousseau sau influenţa lui Rousseau asupra lui Goethe, lăsîndu-se în umbră deosebirile substanţiale de manieră epistolară.

Apartenenţa lor la vreuna din categoriile romaneşti mai sus enunţate este reală, iar analiza *Scrisorilor persane*[2], a *Clarissei*[3], a *Noii Eloize*[4], a lui *Werther*, a lui *Humphrey*

---

[1] *Encyclopédie...*, art. AUTORITÉ DANS LES DISCOURS ET DANS LES ÉCRITS ed. cit., vol. I, p. 785.
[2] Cf. pp. 169-175.
[3] Cf. pp. 285-287.
[4] Cf. pp. 289-303.

Clinker[1] şi a *Legăturilor primejdioase*[2] o va confirma. Dar fiecare dintre ele reprezintă o etapă importantă a procesului prin care, în variantă epistolară, romanul secolului îşi desăvîrşeşte arta de a construi un spectacol al realităţii. La Montesquieu, multiplicarea perspectivelor narative constituie o primă etapă. Pentru autorul *Spiritului legilor*, schimbul de epistole, purtînd semnături persane, este un mod de „a părăsi absolutul pentru a se instala în relativ"[3]. Pentru a supune Europa unei puteri de judecată „persane", Montesquieu apelează, prin intermediul cuplului Usbek-Rica, la o perspectivă fals străină. Vasta corespondenţă dintre persanii călători prin Europa şi persanii rămaşi acasă nu este altceva decît un exemplu prin texte „veritabile"[4] a teoriei sale despre relativitatea civilizaţiilor. Şocul provocat de realitate persanilor este de natură pur intelectuală, iar inserarea unor epistole cu caracter erotic nu are altă valoare decît aceea de a umaniza aceste „creiere". În mîinile lui Montesquieu, lanţul epistolar este alcătuit cu o precizie extremă: fiecare scrisoare poartă data şi locul emiterii, se adaugă una alteia într-o perfectă ordine cronologică, marcînd îndepărtarea eroilor de ţara natală şi apropierea de spaţiul supus controlului teoretic. Ţesătura epistolară este lineară. În *Clarissa*, multiplicarea punctelor de vedere duce la o orchestraţie complexă, la o „operă simfonică"[5]. Richardson depăşeşte în inventivitate toate schemele epistolare existente pînă la el. După ce îşi exersase puterile în genul scurt — *Friedenship in Death, in twenty letters from the Dead to the Living* (1728) şi *Letters Moral and Entertaining* (1729-1733) —, după ce înregistrase cu *Pamela* primul său mare succes, el ajunge aici la perfecţiune. Pentru el, scrisoarea nu este o meditaţie care porneşte de la generalitate pentru a ajunge la datele individualităţii, ci — aşa cum arătase în prefaţa la *Pamela* — o „impresie imediată" a unor situaţii concrete,

---

[1] Cf. pp. 470-472.
[2] Cf. pp. 385-391.
[3] Elena Vianu, *Moraliştii francezi*, E.L.U., Bucureşti, 1963, p. 301.
[4] Cf. p. 42.
[5] Cf. Jean Rousset, op. cit., p. 83.

o descriere afectivă a vieții afective. Lanțul epistolar trasează o multitudine de aventuri interioare și, deși tinde să impună un exemplu moralizator, consemnează doar ecourile psihice ale unor norme etice. Perspectivele asupra realității nu sînt complementare, ca la Montesquieu, ci contradictorii (fiecare personaj își redactează în felul său epistolele, vede altfel evenimentele în care este angrenat, își confesează diferit trăirile în funcție de încrederea pe care i-o acordă destinatarului, încît apar contradicții chiar în viziunea aceluiași autor de epistole). Schimburile de scrisori pendulează între două valori contrarii, între sinceritatea absolută — realizată nu întîmplător într-o triadă feminină — corespondența dintre Clarissa și Miss Howe — și minciuna absolută — imprimată, nu întîmplător, unei corespondențe masculine (între Lovelace și Bedford). La Richardson, „relativismul și pluralismul" [1] perspectivelor și a stilurilor narative pretinde — ca și la Montesquieu sau în celelalte romane epistolare pomenite mai înainte — o exactă determinare temporală și spațială a fiecărei epistole (pentru a se marca apropierea de evenimente, imediatitatea impresiei), dar, spre deosebire de celelalte, face imposibilă ordonarea perfect cronologică (se respectă nu ordinea „la dosar" a pieselor, ci ordinea în care personajul ajunge în posesia scrisorii). Fără îndoială, capodopera epistolară a lui Richardson a influențat toate romanele ulterioare, dar reacțiile sînt foarte diferite. *Noua Eloiză* se situează în posteritatea *Clarissei*, dar apar deja semnele unei mutații. Căci, în ciuda similitudinilor conflictuale, în ciuda faptului că și Rousseau recurge la o multitudine de redactori de scrisori, pluralitatea perspectivelor din *Noua Eloiză* nu este decît un ecou în diferite registre ale unei unice vieți lăuntrice, al aceluiași eu care — oscilînd între visul iubirii eterne și realitatea cenzurilor morale — descoperă voluptatea suferinței. Valul sentimental pregătește secolul luminilor pentru a intra „în Noaptea romantică" [2]. E aproape de la sine

[1] Ludwig Borinski, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main — Bonn, Athenäum, 1968, p. 125.

[2] Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București 1970, p. 31.

înţeles că *Werther* — roman al lui Goethe din perioada Sturm und Drang-ului — va urma calea lui Rousseau. Dar Goethe face un pas mai departe şi, renunţînd la pluralitatea coextensivă a perspectivei narative, se întoarce la solilocviile *Scrisorilor portugheze.* În atmosferă romantică, reducerea la eul unic era o necesitate, resimţită de un Ludwig Tieck în *William Lovell* (1794-1796), de un Hölderlin în *Hyperion* (1797-1799) sau de un Sénancour în *Obermann* (1804). „Maşina" de multiplicat perspectivele narative şi de judecare a puterilor mimetice ale ficţiunii îşi mai găsea rostul de a trăi doar în alte direcţii: spre romanul de analiză a comportamentelor sociale (*Humphrey Clinker* — roman în care conversaţiile epistolare atestă straturile vieţii sociale, de la felul cum vorbesc nobilii îmbătrîniţi la felul cum vorbesc junii cu pretinsă educaţie la Oxford şi junele înnebunite de iubiri imposibile, sau la felul cum vorbesc şi mai ales scriu servitoarele, preţioase ridicole de ultimă speţă) şi spre romanul antisentimental (*Legăturile primejdioase* — roman libertin care, păstrînd nealterată plăcerea secolului luminilor pentru controverse şi spaima sa de monotonie, dezvoltă opoziţia dintre calea spre fericire prin exaltarea simţurilor şi aceea prin eliberarea de sub dictatura pasiunilor într-o „dinamică a scrisorii" [1], superioară chiar celei din Richardson).

Romanul epistolar este o formulă fundamentală prin care secolul al XVIII-lea a măsurat puterile ficţiunii, prin care a încercat să învingă suspiciunea faţă de ficţiune, prin care a impus artei narative oglinda conştiinţei de sine. Evoluţia sa pe scara secolului indică aceeaşi trecere spre gîndirea şi arta romantică care a putut fi observată şi în cadrul celorlalte modalităţi narative. Dar geneza stilului romantic nu epuizează elanurile creatoare ale epocii; Richardson sau Rousseau sînt părinţi romantici, însă importanţa lor în contemporaneitate depăşeşte actul precederii. Experienţa lor romanescă are în secolul al XVIII-lea şi ecouri de altă natură decît cele romantice, stimulează continuarea proce-

[1] Laurent Versini, op. cit., p. 426.

sului de modelare a manierei epistolare, a capacității ei de diversificare a perspectivelor narative. Epoca romantică se va naște abia după ce, din ansamblul datelor literare ale epocii premergătoare, va fi „uitată" multitudinea perspectivelor și stilurilor narative dintr-o singură operă romanescă, iar romanul se va subordona, ca întreaga artă, unei „realități a subiectivității absolute"[1]. Ar fi nedrept să mai privim, după atîta vreme, romantic arta secolului al XVIII-lea, uitînd noi înșine adversiunea-i față de tot ce înseamnă absolut ori infailibilitate în viziunea sau interpretarea realului. Cu atît mai mult cu cît romanului epistolar îi răspunde în convenția de oralitate romanul dialog, modalitate simetrică de renunțare la unicitatea povestirii și de atestare prin controversă a realității.

În convenția de oralitate, romanul dialog sau scenic [2] execută o mișcare paralelă de renunțare la narațiune. După cum în romanul epistolar cititorul asistă la schimbul de scrisori, la conflictul textelor, în romanul dialog el este spectatorul unor controverse orale. Dialogul personajelor trece pe primul plan, iar narațiunea se îndepărtează într-un plan secund, limitîndu-se la determinarea spațiului dialogal prin „indicații scenice" [3]. Asemenea romanului epistolar [4], romanul scenic renunță progresiv la narațiune, în măsura în care aceasta nu este necesară (cititorul dispune de replicile eroilor pentru a deduce identitatea lor, raporturile dintre ei) sau chiar dăunătoare (narațiunea împinge în trecut actualitatea dialogului, fiind o mai mult sau mai puțin corectă rememorare și transcriere a ceea ce s-a vorbit altădată). Autorul înregistrează convorbirile personajelor, dar, pentru a lăsa textul să fie invadat de vocile în dispută și pentru a-i oferi cititorului o reprezentație pe viu și nu o evocare, el trebuie să fie absent.

---

[1] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., vol. I, p. 530.
[2] Cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, ed. cit., p. 183.
[3] B. Eikhenbaum, *Sur la théorie de la prose*, în Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 197.
[4] Cf. p. 102.

Nu este pentru prima dată cînd prezentul studiu subliniază simetriile dintre romanul epistolar şi romanul dialog, aşa cum arată ele în secolul al XVIII-lea [1]. În acest punct, se pot adăuga însă şi alte aspecte, în legătură directă cu efortul romanului din secolul al XVIII-lea de a spori iluzia de realitate. Prin romanul dialog, experienţa romanescă a epocii se îndreaptă spre modalităţile scenice de imitare a realităţii. A existat şi va exista întotdeauna un soi de invidie a romanului faţă de reprezentaţia scenică. Explicaţia, în ciuda aparenţelor, este foarte simplă: spectacolul dramatic aduce conflictul dintre personaje în actualitatea spectatorului, dialogul — indiferent cît de îndepărtat sau apropiat pe scara istorică ar fi — se naşte în prezenţa acestuia, iar plasarea temporală revine decorului, costumelor şi stilului comportamental al actorilor; spectacolul romanesc trebuie să învingă distanţa temporală dintre evenimente şi relatare, să permită accesul cititorului spre ceea ce este avocat. Diferenţa poate fi sesizată în construirea ficţiunii prin regimurile temporale ale verbului: axat pe dialog spectacolul dramatic impune verbului prezentul; axat pe raportarea la ceva care s-a întîmplat sau este de presupus că s-a întîmplat, spectacolul romanesc impune verbului trecutul[2]. Desigur, şi în cadrul textului dramatic apar evocări, după cum şi în textul narativ apar dialoguri, dar în primul caz trecutul evocării este înglobat în prezentul dialogului, iar în al doilea prezentul dialogului în trecutul evocării. Corespunzînd unui secol profund interesat în disputele filozofice şi doritor să dea o formă cît mai vie şi seducătoare controverselor, romanul vremii a încercat să-şi anexeze actualitatea dialogului, simultaneitatea dintre rostire şi lectură, imitînd mijloacele artei dramatice.

Absenţa autorului, exprimarea sa numai prin vocile personajelor, dialogul neintrodus printr-o naraţiune, constituie faza finală spre care tinde, în această variantă, romanul secolului al XVIII-lea. El posedă o autentică *vocaţie teatrală*,

---

[1] Cf. pp. 47-49

[2] Monroe Beardsley, Robert Daniel, Glenn Geggett, *Theme and Form. An Introduction to Literature*, Englewwod Cliffs, Pretice-Hall, New York, 1958, pp. XXXI—XXXII.

adresîndu-se unui cititor care, asemenea lui Wilhelm Meister din *Wilhelm Meisters teatralische Sendung (Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* — variantă originară pe care Goethe o redactează începînd din 1777 şi care este publicată abia în 1910), „nu se putea împiedica de a transforma mental romanele în piese". Dar absenţa autorului este doar împlinirea vocaţiei sale teatrale, căci romanul dialog se integrează procesului de renunţare la naraţiune prin etape şi căi diferite.

Germenele romanului dialog se află în convenţia de oralitate din romanul la persoana întîi şi în naraţiunea de încadrare a colecţiilor de nuvele [1]. Dar aici, dialogul dintre narator şi ascultător îşi pierde originara sa funcţie de introducere şi corecţie a naraţiunii, funcţie care a fost subliniată, spre exemplu, atunci cînd s-a vorbit despre *Sofaua* de Crébillon: dialogul se extinde asupra întregului roman, romanul devine istoria unei dispute între un posibil narator şi un posibil ascultător de naraţiuni. Raportul dintre dialog şi naraţiune este inversat: nu dialogul este acela care focalizează în timp şi spaţiu declanşarea actului narativ, ci naraţiunea este aceea care stabileşte spaţiul şi măsoară timpul dialogal. Romanul dialog trece prin această primă etapă de renunţare la naraţiune, o etapă a renunţării parţiale. Ea e ilustrată de un Baculard d'Arnaud în *Euphémie* (1768) sau de un Loisel de Tréogate în *Dolbreuse* (1785). Fără îndoială, însă, Diderot este romancierul care, prin *Le Neveu de Rameau (Nepotul lui Rameau* — redactat începînd cu 1761), o expune în lumina cea mai favorabilă. Dialogul descinde dintr-o naraţiune la persoana întîi, astfel încît el are loc între „Eu" şi „El" (interesant de observat că, deşi i se adresează, nepotul lui Rameau este marcat în text prin „El" pentru a lăsa persoana a doua — „TU" — în exclusivitate cititorului). În introducţia narativă este comentată distribuţia personajelor — naratorul îşi declamă preocupările intelectuale (meditează asupra „amorului, gustului şi filozofiei" [2]), alcătuieşte portretul conlocutorului (un personaj bizar, „compus din măreţie şi josnicie", „dotat cu

[1] Cf. p. 37.

[2] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, în *Oeuvres romanesques*, ed. cit., p. 395.

o constituţie puternică, cu o fierbinţeală a imaginaţiei singulară şi cu o vigoare a plămînilor puţin obişnuită“ [1] — şi este prefigurat subiectul viitoarei discuţii. Nu lipsesc detaliile de decor (sîntem la cafeneaua Regenţei). Odată încheiate indicaţiile regizorale preliminare, Diderot trece la „montajul“ de replici, căci „relatarea faptelor nu mai rezultă din consemnarea lor reportericească, ci din punerea lor în scenă“ [2]. Se discută despre artă, filozofie, geniu sau minciună, iar romanul durează atîta timp cît dialogul este posibil şi necesar, adică atît cît are autorul nevoie pentru a-şi săvîrşi demonstraţia. „El“ — nepotul lui Rameau — este o invenţie, un adversar care, oricîte speculaţii s-ar face asupra existenţei sale istorice, are rolul de a motiva expunerea convingerilor filozofice, transformarea excursului într-o polemică. Diderot apelează la limbajul dramatic, intuindu-i esenţa care, într-o formă modernă, ar putea fi definită ca un „compromis între două limbaje, *l'écrit* şi *le dit*“ [3]. În *Nepotul lui Rameau*, compromisul este cu atît mai evident, cu cît Diderot întrerupe adeseori dialogul prin paranteze narative, exterioare manierei scenice. Intervenţiile „scrise“ sînt măsuri de precauţie faţă de pericolele oralităţii pure: presimţind că ceea ce vorbesc personajele nu oferă date suficiente cititorului pentru a-şi imagina „gesturile lor de acompaniament“ [4] (aceeaşi teamă de public, manifestată de Diderot de-a lungul întregii sale opere romaneşti [5]), conştient de faptul că cearta de idei nu angrenează vocile într-un conflict care ar merita să fie văzut, Diderot notează în urma fiecărei secvenţe a dialogului cum se comportaseră protagoniştii în timp ce aceasta era în plină desfăşurare („ceea ce este mai amuzant, e că în timp ce îi ţineam acest discurs, el îi executa pantomima“ [6]). Compro-

---

[1] Diderot, op. cit., p. 396.
[2] Romul Munteanu, op. cit., p. 126.
[3] Pierre Larthomas, *Le language dramatique. Sa nature, ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972, p. 25.
[4] Ibidem, p. 92.
[5] Cf. Roger Kempf, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 32—37.
[6] Diderot, op. cit., p. 410.

misul amintit se traduce în *Nepotul lui Rameau* într-un contratimp narativ, prin intermediul căruia gravitatea sau importanța conversației capătă o alură comică.

Așa după cum indică și titlul complet *(Nepotul lui Rameau. Satira a doua)*, romanul lui Diderot este comedia unei polemici. Dar nu acest lucru interesează mai mult. Ci faptul că, împreună cu Baculard d'Arnaud sau Loaisel de Tréogate — deși la aceștia dialogul are o alură patetic sentimentală —, Diderot se situează pe această treaptă intermediară a procesului prin care romanul secolului al XVIII-lea utilizează „narațiuni de formă dramatică, mult mai convingătoare decît demonstrațiile" [1]. Constatarea atrage după sine anumite considerațiuni. În primul rînd, considerațiuni de ordin istoric. În fața romanului din epocă au stat marile modele ale culturii antice: secolul cultivă dialogul deprinzînd arta persuasiunii din Herodot sau Tucidide, supremația controversei de la sofiștii Protagora și Gorgias, dar, mai ales, maieutica din *Dialogurile* lui Platon — „moșirea" ideilor în cadrul unui dialog dirijat de un înțelept. Influența stilului arhitectonic al *Dialogurilor* lui Platon asupra romanului scenic al secolului al XVIII-lea nu este o supoziție ori o afirmație posibilă și incontrolabilă, ci un fapt real pe care analiza ulterioară o va dovedi [2]. În al doilea rînd, romanul scenic este în secolul al XVIII-lea un ecou firesc al utilizării pe scară mare a expunerilor filozofice dialogate: emulați de tradiția retorică latină a controverselor publice, de *Dialogurile* lui Seneca sau de *Dialogul oratorilor* al lui Tacitus, polemiștii și educatorii veacului — de la Montesquieu cu *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* (1745) și Voltaire cu *Madame de Maintenon et Mademoiselle de Lenclos* (1751) ori *Le Diner du Comte de Boulainvilliers* (1767), la Diderot cu *Rêve de d'Alembert* (1769) și Petru Maior cu *Dialog pentru începutul limbei române între nepot și unchi* (1825) — au luptat pentru lumină cu arma dialogului. În al treilea rînd, chiar în istoria romanului exista exemplul unui dialog *(ospățul lui Trimalchio)* introdus de Petronius într-un roman la persoana întîi *(Satyricon)*. În fine, este

[1] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 439.
[2] Cf. pp. 438-440.

semnificativă încercarea veacului de a defini arta romanescă prin raportare la arta dramatică. În *De la Poésie dramatique (Despre poezia dramatică)*, meditînd asupra diferitelor „genuri de spectacol", Diderot face o comparaţie între romancier şi poetul dramatic: aceşti creatori de iluzii se aseamănă prin faptul că-i provoacă cititorului un „ataşament imperceptibil" printr-o „manieră indirectă" [1]; dar iluziile sînt rezultatul unor „circumstanţe" de dublă natură — circumstanţe afirmative sau comune şi circumstanţe negative sau extraordinare — şi fiecare dintre ei selectează unul dintre aceste tipuri; în sfera „poetului dramatic", poetul tragic „adaugă istoriei ceea ce crede că poate să-i mărească interesul", în schimb poetul comic inventează totul („poetul comic este poetul prin excelenţă") [2]; poet şi el prin faptul că „vrea să domnească în întreaga textură a operei sale o legătură aparentă şi sensibilă", romancierul se apropie de poetul comic, căci o operă este „romanescă" numai dacă „diferă prea mult de ceea ce ne arată istoria" şi „înlănţuirea evenimentelor este prea extraordinară şi complicată" [3]; în schimb, „romancierul are timpul şi spaţiul ce-i lipsesc poetului dramatic" [4]. Se vede foarte clar de ce, în *Nepotul lui Rameau*, Diderot s-a apropiat de condiţia poetului dramatic, a optat pentru varianta comică, a renunţat la timpul şi spaţiul romancierului. Ideile sale îl vor influenţa pe Lessing şi pe Goethe, dar ele încă aproximează esenţa raporturilor dintre romanesc şi dramatic. Deşi păstrează din Diderot ideea că poezia este, într-un fel, mai adevărată decît istoria, Choderlos de Laclos face un mare pas înainte în interpretare. Într-un comentariu asupra romanului lui F. Burney, *Cecilia*, Laclos îl determină prin aceleaşi două puncte de reper, istoria şi teatrul. Spre deosebire de istorie, care se interesează de moravurile publice, romanul este preo-

---

[1] Diderot, *De la Poésie dramatique, à Monsieur Grimm*, în *Oeuvres philosophiques et dramatiques*, À Amsterdam, 1772, vol. V, p. 275.
[2] Ibidem, pp. 303 şi 309.
[3] Ibidem, pp. 306 şi 308.
[4] Ibidem, p. 310.

cupat de „moravurile intime“ [1]; diferența dintre teatru și roman este egală cu aceea dintre „acțiunea reprezentată și acțiunea descrisă“, încît romanul trebuie să facă toate eforturile pentru a obține „toată forța adevărului“, în timp ce teatrul își poate permite să subțieze expresia“ [2]; în concluzie, „unul dintre principiile care separă cel mai mult talentul autorului dramatic de cel al romancierului este că unul trebuie să privească drept superfluu tot ceea ce nu este necesar, în vreme ce celălalt trebuie să cuprindă ca util tot ceea ce nu este superfluu“ [3].

Romanul scenic este și el o „casă de conversații“. Într-o epocă a disputelor filozofice, într-o epocă în care — pentru a răspîndi ideile pe întreaga verticală a edificiului social — cearta filozofilor are caracterul unei reprezentații populare, într-o epocă în care pretutindeni — în academii, saloane, cafenele sau mînăstiri — au loc dueluri ideologice, romanul devine el însuși un spectacol al controverselor. Conștienți de deosebirile structurale dintre scenic și epic, romancierii secolului și-au îndreptat eforturile de experimentare a romanescului în două sensuri: fie că au redactat romane sub forma unui text dramatic, lăsînd în seama fanteziei regizorale a cititorului detaliile vizuale (decor, vestimentație, fizionomii, ecleraj etc.), fie că au încredințat romanului descripția amănunțită a reprezentației. Tinzînd către primul regim de vizualitate, ei renunță la narațiune, „receptacolul unei unice voci“ [4], recurgînd doar la reproducerea „cuvintelor proprii sau străine în aceeași formă în care au fost enunțate sau măcar într-o formă asemănătoare“ [5]; tinzînd către al doilea regim de vizualitate, ei păstrează receptacolul vocii narative, în interiorul căruia sînt reproduse vocile străine. Decurgînd din construcția scenică, ambele căi aparțin stilului direct, respectînd în reproducere coordonatele personale și temporale

---

[1] Choderlos de Laclos, *Sur le roman de Cecilia*, în *Oeuvres complètes*, N.R.F., Gallimard, 1951, p. 524.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

[4] E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, ed. cit., p. 46.

[5] Charles Hyart, *Les origines du style indirect latin et son emploi jusqu' à l'époque de César*, Bruxelles, 1954, p. 6.

ale comunicării. Apare, însă, o diferenţiere mai importantă decît ar părea la prima vedere: în primul caz se va ajunge la eliminarea totală a verbelor declarative, verbe care anunţă reproducerea cuvîntului străin; în al doilea caz, verbele declarative sînt o prezenţă necesară. În funcţie de absenţa sau prezenţa lor, fidelitatea înregistrării îi impune romancierului condiţia de existenţă: în romanul scenic, autorul se refugiază în culise; dincolo, el trebuie să apară şi să organizeze întregul spectacol, dar, spre a nu-i răpi cititorului iluzia de realitate nemijlocită, se înalţă deasupra eroilor şi, vorbind despre aceşti „ei", îşi disimulează prezenţa. Romanul la persoana a treia este la origine un spectacol descris; în ce măsură romancierul veacului îşi va acoperi în discreţie rolul său de *metteur-en-scène*, în ce măsură va evita să-şi expună funcţia sa de mediator, aceasta se va vedea peste cîteva pagini. Deocamdată, însă, este necesar să urmărim consecinţele ultime ale scenicităţii romanului din cadrul primei căi, calea renunţării la naraţiune.

Într-o ultimă fază, romanul scenic aduce în faţa cititorului spectacolul pur al intersecţiilor de voci străine. Absentează marcarea detaliilor referitoare la gesturile personajelor, la elementele de decor, la circumstanţele în care se plasează locutorii; se realizează suprapunerea între cuvînt şi act, singura acţiune a personajelor fiind emiterea cuvintelor [1]. Pentru această formulă romanescă optează un Crébillon în amintitul său roman *Tablouri de moravuri ale timpului*, un Bernardin de Saint-Pierre în *La pierre d'Abraham (Piatra lui Abraham* — scris în jurul lui 1789), un Sade în *Zoloé et ses deux acolythes (Zoloé şi cei doi acoliţi ai săi* — 1800) şi în *La Philosophie dans le Boudoir (Filozofia în budoar* — 1795). Pentru fiecare dintre ei, renunţarea la naraţiune şi înregistrarea pură a conlocuţiei se datorează unor motive aparte: Crébillon se limitează la notarea gesturilor vocale ale personajelor, pentru a lăsa pe seama cititorului reconstituirea imoralelor scene intime; Bernardin de Saint-Pierre se apropie mai mult de un poem dramatic în care per-

[1] Cf. Pierre Larthomas, op. cit., p. 125.

sonajele dialoghează despre „înfiorătoarea idee a viitorului care se apropie pas cu pas și a bătrîneții care ne duce pe o cale a durerii în neantul de unde nu vom mai ieși niciodată“ [1]; Sade introduce cititorul lui *Zoloé* în convorbirile secrete din sferele înalte (Zoloé este Josephine, d'Orsac — prin anagramă de la Corse, Corsica — e Napoleon [2]), iar în *Filozofie* în mediile aristocratice, unde pătrund ideile negatoare din pamfletul *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*! *(Francezi, încă un efort dacă vreți să fiți republicani!)* despre „sistemul libertății și egalității“, idei care „contrariază prea pe față pe servitorii altarelor lui Christ“ [3]. De asemenea, există și diferențe de manieră: la Crébillon romanul se compune prin adiția a șaptesprezece dialoguri, un dialog făcînd loc altuia după cum se schimbă unul dintre conlocutori sau cadrul de desfășurare a ostilităților verbale; la Bernardin de Saint-Pierre, dialogul are același caracter itinerant, dar el nu este fragmentat (de aceea autorul recurge totuși la indicații scenice); la Sade, dialogul este static, desfășurîndu-se într-o scenă lipsită de orice schimbare de decor.

Romanul scenic al secolului al XVIII-lea a deprins arta dramatică de expunere a ideilor la numeroase „școli“. Dintre acestea, cea mai importantă rămîne aceea a *Dialogurilor* lui Lucian. Spre deosebire de Platon, Lucian renunță în *Dialogurile zeilor* la coloana vertebrală narativă. Astfel, în *Judecarea zeițelor* — dialog în care se reia disputa asupra frumuseții din tabăra feminină a Olimpului, cauza primă a războiului troian —, gîlceava divinelor se deplasează din cer spre pămînt, în căutarea arbitrului Paris. Coborîrea nu este narată, dar cititorul o deduce din succesiunea replicilor. Apropierea de pămîntul unde se află păstorul judecător e marcată de suita: „Unde este? Nu-l zăresc“, „Ah! acum îl văd, dacă nu mă înșel“, „Te salut, păstorule“ [4]. Aceasta este

[1] Bernardin de Saint-Pierre, *La pierre d'Abraham*, în *Oeuvres choisies*, Hachette, Paris, 1880, p. 345.

[2] Cf. Guillaume Apollinaire, *Introduction*, în *L'oeuvre du Marquis de Sade*, Bibliothèque des curieux, Paris, 1909, p. 11.

[3] Sade, *La Philosophie dans le Boudoir*, J.-J. Pauvert, 1953—1954, p. 192.

[4] Lucien, op. cit., vol. I, pp. 99—100.

lecţia fundamentală pusă la dispoziţia secolului al XVIII-lea şi a romanului său scenic; lecţie, pentru că a servit ca model unor romancieri ca Gaspare Gozzi în *Il mondo morale (Lumea morală — 1760)* [1], atît prin compoziţiune cît şi prin judecăţile morale destul de ireverenţioase la adresa zeilor (pentru a se hotărî, Paris le dezbracă pur şi simplu pe zeiţe, spre impacientarea castei Minerva, care, cu această ocazie, trebuie să-şi scoată în fine casca), fundamentală, pentru că, alături de ea, există altele secundare pentru istoria romanului (în *Dialogurile morţilor*, cum ar fi acela dintre *Alexandru, Hanibal, Minos şi Scipio*, Lucian imaginează o controversă care simultaneizează diferite momente şi indivizi istorici; în *Lucian, Erasmus şi Rabelais*, Voltaire îl urmează întru totul).

În secolul al XVIII-lea, romanul scenic reprezintă o ideală modalitate de „vulgarizare" a disputelor filozofice. Pornind de la condiţia oralităţii a povestirii primitive [2], de la tradiţia savantă a dialogurilor sau de la poezia dramatică, el aduce în cîmpul romanesc o experienţă unică, de neconfundat. Este demn de remarcat faptul că, în fond, romanului scenic îi lipseşte un conflict de altă natură decît aceea pur verbală. Or, spre aceasta tindea romanul unei epoci de mari ambiţii intelectuale şi, în general, demonstrative. Întinderea unui asemenea roman este egală cu durata unei controverse, începe şi se încheie odată cu apariţia sau dispariţia unui soi de „iritaţie" ideologică a personajelor. Întrucît nu viaţa eroilor ci vorbele lor interesează, el îşi lasă întotdeauna personajele în suspensie. Intuind această stare de lucruri, inevitabila încheiere bruscă, Crébillon găseşte o posibilitate de continuare a lecturii: unul dintre personaje se apucă să citească un roman, retranscris în urma dialogurilor [3]. Universul faptic nu se mai supune criteriilor de verosimilitate, ci corectitudinii logice. Tot astfel, el are claritate discursivă, dar îi lipseşte intenţionat claritatea intuitivă. Prin romanul scenic, secolul al XVIII-lea trece direct la emiterea ideilor, fără să

[1] Cf. Gino Raya, *Il Romanzo*, ed. cit., p. 139.
[2] Cf. E. M. Forster, ed. cit., p. 47.
[3] Cf. pp. 353-356.

se mai abată în „exemple sau explicitări *in concreto*“ [1]. Se ajunge la un paradox al clarității, pe care îl formulează un Kant, reluîndu-l pe abatele Terrasson: „multe cărți ar fi cu mult mai clare, dacă nu ar fi vrut să fie atît de clare“ [2]. Din acest paradox al clarității se dezvoltă antiromanul scenic, *Noaptea și momentul* de Crébillon sau *Jacques Fatalistul* de Diderot, despre care s-a mai vorbit în primul capitol. Prin tehnica cortinei sau prin vastul sistem întreruptiv, într-un dialog static *(Noaptea și momentul)* sau într-un dialog itinerant *(Jacques Fatalistul)*, Crébillon și Diderot, renunțînd la absența necesară unui autor de roman scenic, împiedică personajele să-și rostească ideile.

În variantă romanescă sau antiromanescă, întrebuințînd sau nu indicațiile scenice, romanul scenic era foarte gustat în secolul al XVIII-lea. Arma sa cea mai eficace este surpriza. Avînd o vizibilitate redusă, conflictul său reducîndu-se la neașteptate răsturnări și asociații de idei, el își surprinde cititorul. Surpriza corespunde ideilor despre frumos ale vremii cînd un Edmund Burke face o raportare a diferitelor „grade de noutate“ la „principiul activ“ al omului, „curiozitatea“ [3]. Aceeași modalitate de determinare a gustului ca relație între noutate, varietate și „propensiunea vie“ a „sufletelor noastre“ figurase în programul estetic al epocii baroce [4]. Nu mai puțin, însă, în eseurile epistemologice ale lui Leibniz era stipulată ca o condiție de recunoaștere a fenomenelor reale calitatea acestora de a avea „vivacitate“ (intensitate suficientă de culoare și lumină), de a fi „variate“ („dau prilejuri la experiențe multe și la observații noi“) și „concordante“ („părțile fenomenului să aibă situația, ordinea, sfîrșitul pe care le-au avut fenomenele similare“) [5]. Pe baza

[1] Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura Științifică, București, 1969, p. 16.

[2] Ibidem.

[3] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beatiful*, Routledge and Kegan Paul, London, 1958, p. 31.

[4] Cf. Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. cit., pp. 533—534.

[5] Leibniz, *Despre modul de a distinge fenomenele reale de cele imaginare*, în *Opere filozofice*, Editura Științifică, București, f.a., vol. I, pp. 496—497.

distincţiei sale dintre reprezentare şi efort de reprezentare, dintre *perceptio* şi *percepturitio* [1], şi în limbajul său, s-ar putea uşor deduce că romanul scenic mizează exclusiv pe vivacitatea sonoră, pe varietatea unor lecturi care experimentează doar impresiile sonore şi pe concordanţa perfectă între durata lecturii şi cea a conflictelor scenice. Trecîndu-l prin complicata sa ierarhie a caracterelor distinctive ale proceselor de cunoaştere, romanul scenic permite o cunoaştere clară (întrucît vocile pot fi identificate şi recunoscute), confuză (întrucît personajelor nu li se pot „enumera separat suficiente note pentru a le deosebi", în funcţie de celelalte simţuri) şi inadecvată (întrucît formează un ansamblu confuz) [2]. De aici rezultă că el se supune unei cunoaşteri „oarbe", iar personajele sale nu sînt altceva decît figuri sonore. Cu alte cuvinte, surpriza lecturii este cu atît mai mare, cu cît „reuşita anticipării" este mai improbabilă.

Peisajul romanesc al veacului pune în evidenţă doi poli magnetici între care operele pendulează: polul aglomeraţiei abuzive de aventuri şi personaje, avînd ca scop reliefarea — prin multiple reluări sau contraste — adevărurilor programatice (aici se situează romanele lui Prévost sau Defoe), şi polul reducţiei excesive a evenimentelor la schimbul de idei (romanul scenic). Într-un fel, reducţia la dialog e o reacţie de răspuns la opoziţiile teoretice, atît de vii în conştiinţa veacului, dintre procesul de formare a ideilor şi acela de emitere a ideilor, dintre concret şi abstract sau dintre experienţă şi idee [3]. Romanul scenic se încadrează în viziunea generală; epoca vedea în roman o soluţie de extindere a experienţei cititorului în zone inaccesibile vieţii obişnuite, un mod de a trăi o altă viaţă, şi, în acelaşi timp, o formă de împărtăşire sau participare la elaborarea unei filozofii de viaţă. Pentru a depăşi abstractul, romanul scenic apelează la efortul imaginativ, firesc lecturii unui text dramatic; debarasarea

---

[1] Cf. Ernst Cassirer, op. cit., p. 128.

[2] Leibniz, *Meditaţie cu privire la cunoaştere, adevăr şi idei*, ed. cit., vol. I, pp. 26—28.

[3] Cf. Ernst Cassirer, op. cit., pp. 130—136; de asemenea, a se vedea capitolul anterior, pp. 14—22.

de vizual este normală, urmînd ca punerea în scenă să constituie operația de compensație. Pentru a se situa în zona concretului, el oferă cititorului aparența sensibilă a vocilor; el nu rezumă sau citează ideile eroilor prin receptacolul altei voci, ci le conferă o existență independentă și imediată. Față de romanele care multiplică aventurile — fie pentru a masca morala „înnăscută" a fabulei, fie pentru a o verifica prin numeroase exemple —, romanul scenic se concentrează asupra procesului de emitere a ideilor, a conflictului dintre felurite concepții asupra vieții sau anumitor laturi ale sale. Dacă secolul al XVIII-lea impusese romanului o dublă valoare, de a înregistra „viața" și „opiniunile" asupra vieții, romanul scenic renunță la viață și se ocupă doar de opiniuni. El se alătură, astfel, celorlalte modalități romanești (romanelor memorii, romanelor jurnal, romanului epistolar) prin care veacul, pentru a crea iluzia de realitate, insista asupra realității punctului de vedere, asupra subiectivității și relativității perspectivei narative. Pentru a da viață comentariilor, romanul scenic recurge la suita de situații dramatice — ansamblul în care, locuitorii ținînd cont de propriile scopuri și dispoziții sufletești ca și de circumstanțele conversației sau de factura interlocutorilor, se actualizează cuvîntul personajelor [1]. Cînd apar în fața cititorului, personajele posedă o experiență anterioară; deja formate, opiniile sînt apte de a servi ca arme de luptă în conflictul verbal. Dacă există o experiență în romanul scenic, aceasta nu poate fi alta decît experiența controversei. Așa se și explică faptul că acest tip de roman nu cuprinde ample lecții sau discursuri filozofice, ci, imitînd procedura maieutică (mișcarea ideilor), tinde către dialectica ideilor, către *brahylogie*. Prin romanul scenic, secolul al XVIII-lea reînvie ideile despre retorică din *Gorgias*; el nu se oprește asupra vorbirii care însoțește faptele, ci asupra vorbirii esențiale, intrînd în categoria artei în care „rostirile sînt aproape egale cu activitățile", iar „întreaga acțiune și principalul se mărginește la exprimarea prin cuvinte" [2]. El corespunde unui secol care, afectînd dezordinea și provi-

[1] Cf. Pierre Larthomas, op. cit., p. 125.
[2] Platon, *Dialoguri*, E.L.U., București, 1968, pp. 130—131.

zoratul, părăseşte mania expunerilor exhaustive, unui secol în care „erudiţia şi demonstraţia îşi aruncau armele greoaie şi deveneau potrivite unei amabile inteligenţe comune“ [1].

Faţă de romanul scenic se conturează o ultimă modalitate romanescă de a realiza iluzia de realitate, romanul la persoana a treia. Aici, absenţa naratorului este imposibilă, căci lui îi revine misiunea de a vedea şi a relata ceea ce se întîmplă pe scenă. Proporţia dintre dialog şi naraţiune este restabilită, întrucît — în expresia lui Laclos — acţiunea reprezentată trebuie să treacă în acţiunea descrisă. Pentru aceasta, unul dintre actori trebuie să se retragă din „teatrul lumii“ şi să devină un prim spectator al lui, un spectator care mediază prin cuvinte accesul cititorului spre lumea imaginară. Romanul celei de a treia persoane se constituie abia atunci cînd — aşa cum spune Loisel de Tréogate în *Dolbreuse* — naratorul e „un actor inutil în aparenţă pe scena lumii“. Regimul său de existenţă se separă de cel al personajelor, faţă de ele este observator iar faţă de cititor un mediator. Faptului că în această formă narativă *(Er-Form* sau *Er-Erzählung)* autorul sau naratorul imaginar nu se află în planul evenimentelor“ [2] îi corespunde o solicitare mult mai intensă a puterilor ficţiunii. Exterior acţiunii, autorul trebuie să-şi dovedească neîndoielnicele calităţi de observator; anterior lecturii, el trebuie să-şi arate harul *onomathesiei* — „punerea de nume lucrurilor, potrivit naturii fiecăruia“ [3]. Astfel, dacă „a scrie înseamnă a te decide să spui *El*“, în cazul de faţă romancierul, „ca un copil, se decide să-şi codifice propriul *Eu* sub forma persoanei a treia“ [4]. Prin aceasta, el încearcă să instituie spectacolul realităţii fără să apeleze la marca subiectivităţii. Dar în secolul al XVIII-lea, autorul de romane la persoana a treia nu este un afazic, căci, desemnîndu-se prin masca ei, el nu renunţă niciodată să spună „eu“ [5].

---

[1] Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, ed. cit., p. 760.
[2] Cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, ed. cit., p. 203.
[3] Giambattista Vico, op. cit., p. 243.
[4] Roland Barthes, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 17.
[5] Cf. pp. 39—41.

Introducerea în discuție a romanului la persoana a treia în urma romanului scenic a fost dictată de o serie de considerente. În primul rînd, pentru că singurul caz în care romanul secolului al XVIII-lea se apropie de romanul la persoana a treia este romanul scenic; se renunță la etalarea eului narator numai atunci cînd se renunță la narațiune. În al doilea rînd, pentru că, începînd cu secolul al XIX-lea, termenul de roman scenic va fi aplicat tocmai romanului care va face descripția spectacolului romanesc dintr-un punct de vedere exterior sieși, adică romanului la persoana a treia; în secolul al XVIII-lea, patima de a experimenta puterile ficțiunii face ca „anexarea teatrului de către roman să fie evident abuzivă" [1]. În al treilea rînd, pentru că în secolul al XVIII-lea legătura genetică dintre narațiunea la persoana întîi și narațiunea la persoana a treia este, tocmai de aceea, mult mai evidentă. În fine, pentru că romanul secolului al XVIII-lea utilizează narațiunea la persoana a treia pentru a înrăma dialoguri sau narațiuni la persoana întîi.

Secolul al XVIII-lea imprimă narațiunii la persoana a treia o funcționalitate foarte precisă, poate chiar limitată. Frecvența cea mai mare în întrebuințarea ei se întîlnește în romanul destinat educației sau educației filozofice. Deși, de obicei, se face distincție între romanul pedagogic și romanul filozofic, distincție destul de fragilă, situația este, în ambele cazuri, aceeași: este urmărită traiectoria unui erou ca posibilitate de inserare a unor discursuri și dialoguri filozofice. Pretextul este nevoia de educație a eroului. Este ales, bineînțeles, eroul pentru care necesitatea formării sale spirituale este în cel mai înalt grad stringentă, iar setea de cunoaștere infinită. Capodopera genului este romanul lui Fénelon *Les Aventures de Télémaque (Aventurile lui Telemah* — 1694—1696). Imitat de-a lungul întregului secol [2], tradus în toate țările Europei („*Télémaque* a prezentat și pentru români o atracție deosebită: el este tradus înainte de 1772 și asupra lui se revine și mai tîrziu, între alții de Petru Maior, care îl

[1] Laurent Versini, op. cit., p. 230.
[2] Cf. A. Chérel, *Fénelon au XVIII-ème siécle en France*, Paris, 1917.

traduce după un intermediar italian în 1818" [1]). Romanul ilustrează toate datele acestui tip narativ: eroul educaţiei este Telemah, fiul lui Ulise; adolescent, el posedă o nedomolită sete de cunoaştere şi o ideală ignoranţă, care atrage după sine nevoia de educaţie. Mai mult decît atît, el este principe, deci trebuie ca, înainte de a domni, să fie iniţiat în arta guvernării. Aventurile sale sînt un prilej de a i se ţine lecţii despre viaţă şi de a le pune în aplicare; chiar atunci cînd iniţiatorii săi nu spun adevărului pe nume, ci îi narează doar exemplul vieţii lor, Telemah dispune de ajutorul divin al lui Mentor, care, prin dialog, extrage adevărul definitiv. De aceea, accentul nu cade asupra faptului că itinerarul său educativ străbate zone ezoterice sau fabuloase, ci asupra procesului de intrare în lumea adevărurilor pure [2].

Fénelon deschide pentru secolul al XVIII-lea îndelungatul şir de romane al căror model unic a fost *Cyropedia* lui Xenofon („preromanul" antic al educaţiei, în care „se împletesc constituienţii naraţiei mitice cu unele coordonate ale facturii romaneşti" [3]). În *Cyropedia*, secolul al XVIII-lea regăsea spiritul socratic, acea fază din istoria antică în care dezvoltarea individualismului năştea gustul pentru analiza psihologică [4]. Influenţa lui Xenofon nu se răsfrînge asupra secolului al XVIII-lea numai pe cale directă ci mai cu seamă prin intermediul *Cyropediilor* apărute în veacul anterior, dintre care cel mai mare răsunet l-a avut *Artamène ou le grand Cyrus (Artamen sau marele Cyrus* — 1649—1653) al domnişoarei de Scudéry. Deşi în noul veac se renunţă progresiv la tonul eroic şi la atmosfera fabuloasă, *Cyropedia* continuă să seducă pe romancieri. De la *Les Aventures de Néoptolème (Aventurile lui Neoptolem* — 1718) de Chansierges, *Les Voyages de Cyrus (Călătoriile lui Cyrus* — 1727) de Ramsay, *Sethos* (1731) de abatele Terrasson, la *Geschichte des Agathon (Istoria lui Agathon* — 1766—1767) de

---

[1] D. Popovici, *Literatura română în epoca luminilor*, ed. cit., p. 104.
[2] Pentru analiza în detaliu a romanului, cf. pp. 417-428.
[3] Cf. Eugen Cizek, op. cit., p. 10.
[4] Maurice Croiset, *La civilisation hellénique*, Payot, Paris, 1926, p. 171.

Wieland şi chiar la *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* — 1794—1796) şi *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden (Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister sau Cei ce renunţă* — 1821) de Goethe, se prelungeşte un ecou, din ce în ce mai slab, al *Cyropediei.* Ceea ce nu înseamnă că este mai puţin evident. Spre exemplu, în prefaţa la prima ediţie a *Istoriei lui Agathon,* Wieland recunoaşte că romanul său, aparţinînd „clasei *Cyropediei* de Xenofon" [1], se aliniază idealului socratic al *kalokagathonului.* De la Fénelon la Goethe, în ciuda tuturor diferenţelor de natură filozofică, de ton şi atmosferă, de utilizare a surselor cărturăreşti, în ciuda trecerii acestui Cyrus al veacului de la princiarul Telemah la burghezul Wilhelm Meister, romanul educativ se concentrează asupra acumulării de dialoguri şi naraţiuni secundare (adresate, în convenţia de oralitate, eroului), plasîndu-le într-un decor abstract (cum este acela al provinciei pedagogice din Goethe), într-un decor confecţionat — ca în teatrul secolelor al XV-lea, al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea, ca în pictura aceloraşi secole — din „accesorii emblematice" [2]. Asupra fiecăruia dintre aceste romane poate fi extinsă prin nuanţare afirmaţia valabilă pentru *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* anume că este „un roman parabolic de iniţiere în misterele societăţii" [3].

Romanul la persoana a treia din această epocă — de factură educativă sau adînc filozofică — se apropie de dimensiunile literaturii obiective într-o manieră cu nimic deosebită de aceea clasică, dar opusă net celei moderne: la fel ca pentru clasici, „tabloul este întotdeauna spectacol, un loc imobil, închegat de eternitate" („spectatorul sau cititorul a dat procură pictorului pentru a circula în jurul obiectului, de a explora printr-o privire mobilă umbrele sale şi *prospectul*

---

[1] C. M. Wieland, *Geschichte des Agathon,* în *Sämmtliche Werke,* Georg Joachim Göschen, Leipzig, 1818, vol. IX, p. 3.

[2] Cf. Pierre Francastel, *Realitatea figurativă,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 290.

[3] Romul Munteanu, *Postfaţă* la *Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 387.

său, după expresia lui Poussin", supremaţia spectatorului văzîndu-se în „nominalismul orientărilor, la dreapta ... la stînga ... în primul plan ... în fundal ..."), dar, contrar descrierii moderne, unde el „vine spre spectator, îl opresează cu un spaţiu agresiv" [1]. Acestui aspect îi vom consacra un capitol aparte [2]. Deocamdată, să recunoaştem că, pentru acest tip de roman, peisagistica abstractă e o necesitate. Asemenea lui Ramsay, romancierul pictează „religia, moravurile, politica" [3], vede ideile; voiajurile lui Cyrus sînt, de aceea, o cale de unificare a diferitelor concepţii despre lume, o cale care străbate o lume abstractă şi trece pe lîngă personaje simbolice. Voiajurile lui Cyrus sînt treceri de la un dialog la altul. În Golful Persic, el îl întîlneşte pe arhimagul Zoroastru, în India descoperă ţara sofiţilor (aceştia îi dezvăluie secretele naturii şi tainele „mecanismului trupului omenesc", „compus din resorturi, licori, canale, pompe şi rezervoare", îl iniţiază în arta înfrîngerii pasiunilor); în Egipt, Aménophis îi dă exemplul vieţii sale (parabola monarhului uzurpat şi apoi revenit la putere, amintind de *Furtuna* lui Shakespeare); la Sparta, Chilon îi expune teoria legilor şi a instituţiilor sociale, iar Leonida pe aceea a artei militare; la Atena se îmbogăţeşte cu varianta lui Solon în ceea ce priveşte fundamentul juridic al statului (Solon pledează pentru forma de stat aristocratică); la Cnosos îl găseşte pe Pitagora (care îi declară: „nu-ţi voi ascunde nimic din misterele înţelepciunii, pentru că ştiu că într-o zi vei deveni cuceritorul Asiei numai pentru a-i fi legislator"). După un scurt dialog de recapitulare (între Arsape şi Cyrus) — în care se constată că gradul de sociabilitate al popoarelor cunoscute se măsoară prin tipul de politeţe, că „grecii" (de fapt francezii) posedă „politeţea interioară", deşi caldeenii sau egiptenii (probabil englezii şi germanii) „îi depăşeşte infinit în toate cunoştinţele solide" —

---

[1] Roland Barthes, *Littérature objective*, în *Essais critiques*, ed. cit. p. 34.

[2] Cf. cap. *Agresiunea exteriorului în secolul al XVIII-lea.*

[3] M. le Chevalier de Ramsay, *Les Voyages de Cyrus, histoire morale. Nouvelle édition*, Chez Nicolas van Daalen, Libraire, À la Haye, 1768, p. 2.

Cyrus pornește din nou în căutare de interlocutori, ajungînd în cele din urmă la Babilon, unde evreul Eleazar îi vorbește despre religie, „istoria minunată a evenimentelor naturale" și „știința sentimentului pe care divinitatea n-o revelează decît sufletelor pure"[1]. Romanul se încheie cu completarea tablei de materii teoretice. Itinerarul lui Cyrus unește personaje istorice, dar acestea aparțin unor momente diferite, încît, a descrie circumstanțele dialogurilor, ar echivala cu decorarea unui spațiu etern, a unui infern în care se strîng, rînd pe rînd, toți magiștrii lui Cyrus. Efortul ar fi fost cu atît mai inutil, cu cît Ramsay le împrumută ideile contemporaneității sale. Cînd își intitulează romanul „nuvelă istorică" sau susține că, „profitînd de tăcerea Antichității asupra tinereții acestui prinț", a scris o istorie, imitîndu-l „pe istoric și nu pe poet" [2], Ramsay se amuză. Și, pentru a nu rămîne nici un fel de îndoială asupra faptului că pe el îl interesează înainte de toate claritatea ideilor, adaugă romanului un *Discurs asupra mitologiei anticilor.* Asemănarea cu Wieland este izbitoare. Influențat și el de Xenofon și Fénelon, de ideile politice ale veacului, de pietismul și doctrina lui Shaftesbury [3], Wieland susține și el că romanul său este istorie, că se bazează pe adevărul cărților și pe corectitudinea ideilor [4]. Privind amîndoi într-o „oglindă de aur" — după titlul romanului din 1772 al lui Wieland *(Der Goldene Spiegel)* — ei văd lumea modernă travestită în costumație orientală antică, ideile contemporane predatate, iar tablourile în care sînt emise ideile pictate în stilul epopeic.

O răscruce în istoria romanului educativ al secolului al XVIII-lea intervine odată cu apariția lui *Émile ou de l'éducation (Emil sau despre educație* — 1762) de J.-J. Rousseau. Chiar dacă nu este considerat un autentic roman [5], *Emil* se situează pe linia *Cyropediilor* de pînă la el. Dar acest tratat despre educație, redactat în manieră romanescă, su-

[1] M. le Chevalier de Ramsay, op. cit. pp. 44, 59, 69, 82, 181, 215, 248, 340.
[2] Ibidem, p. 3.
[3] Cf. Wilhelm Scherer, op. cit., pp. 433—434.
[4] Cf. C. M. Wieland, op. cit., vol. IX, p. 10.
[5] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 403.

pune romanul educativ unei reforme fundamentale. Nu atît pentru că el este construit printr-o naraţiune la persoana întîi sau nu pentru că Rousseau a preferat în întreaga sa activitate această formă narativă. Rousseau recurge la naraţiunea primei persoane, obligat de către presiunea de sistem a romanului educativ. El pleacă de la premisele esenţiale acestuia. Mai întîi, Rousseau recunoaşte că „elevul" oricărui roman educativ este un „om abstract", „omul supus tuturor accidentelor vieţii umane" [1]; apoi, el admite că acest om universal este un „elev imaginar" [2]. Din această cauză, el — autorul — este acela care — presupunînd că are „vîrsta, sănătatea, cunoştinţele şi toate talentele convenabile" [3] — preia educaţia elevului; în acest mod, previne orice rătăcire a sa „în viziuni", totodată permiţînd cititorului să pătrundă în procesul interior al formării. Aşadar, Rousseau vede în „eu" — ca şi Proust în literatura secolului al XX-lea — un indice care trimite la o „situaţie existenţială" [4]. În *Emil*, raportul dintre educator şi elev este răsturnat: eroul nu mai este eul supus educaţiei, ci eul educator; în consecinţă, elevul îşi încetează neobosita căutare a educatorilor, se fixează în sfera de influenţă a autorului şi, de aici, învaţă să cunoască lumea ca şi pe sine însuşi. Dar cuplul Jean-Jacques — Emil intră prin ambii parteneri în contrast cu măreţia princiară a lui Telemah şi cu înţelepciunea divină a lui Mentor. Jean-Jacques şi Emil sînt orfani, sînt de condiţie umilă. De altfel, reamintindu-şi de *Telemah* al lui Fénelon, Rousseau mai găseşte un prilej pentru a-şi declara adversiunea faţă de acest roman. El este adversarul neîmpăcat al acestui soi de voiajuri. Ştiind că „Telemah şi Mentor sînt himere", dar ştiind tot atît de bine că „Emil nu este rege şi nici eu (Jean-Jacques) zeu", el susţine că voiajele sînt infructuoase, întrucît corespund mai mult curiozităţii institutorilor de a se plimba din „oraş în oraş, din palat în palat, din cerc în cerc" şi, în al doilea

---

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Nelson, Paris, f.a., vol. I, p. 35.
[2] Ibidem, p. 51.
[3] Ibidem.
[4] Roland Barthes, op. cit., p. 16.

rînd, pentru că „toate capitalele se asemănă, toate popoarele se amestecă aici, toate moravurile se confundă“ [1]. Se recomandă, deci, numai călătoriile prin natură (pentru Rousseau şi rousseauieni, oraşele sînt „în afara naturii“ [2]), acolo unde „efectele bune sau rele ale guvernării se fac mai bine simţite“ [3]. În concepţia lui Rousseau, natura este un templu în care relaţiile sociale se arată în stare pură. Acesta este principiul fundamental sistemului său educativ: călătoriile gnomice trebuie să se îndrepte spre acele „provincii retrase“, spre acele „insule de naturalitate“ în care omul e „unitatea numerică, întregul absolut“ [4] („francezii nu sînt la Paris, ei se află în Touraine; englezii sînt mai englezi în Mercie decît la Londra, iar spaniolii mai spanioli în Galicia decît la Madrid“ [5]). Educarea lui se face prin observarea spectacolului natural, prin descoperirea şi conformarea la „regula naturii“ [6], şi nu prin lectura cărţilor. În fine, este imperios necesar ca *semnul* să nu substituie *lucrul*, „căci semnul absoarbe atenţia copilului şi îl face să uite lucrul reprezentat“ [7]. Aşa ajunge Rousseau să recomande, dintre toate cărţile, un roman, un roman al solitudinii în natură; de aceea se opreşte Rousseau la *Robinson Crusoe* al lui Defoe, „cel mai fericit tratat de educaţie naturală“ [8].

Influenţa lui Rousseau are o arie de răspîndire care depăşeşte cu mult perimetrul romanului educativ. Unele aspecte ale ei au fost deja subliniate, asupra altora se va insista mai tîrziu. Prin al său *Emil*, Rousseau este prezent şi în evoluţia romanului educativ, avînd — ca şi în celelalte laturi — o importanţă hotărîtoare. Odată cu Rousseau, decorul şi dialogul dintr-un asemenea roman îşi modifică radical funcţia. Decorul încetează de a mai acumula accesorii emblematice

---

[1] Jean-Jacques Rousseau, op. cit., vol. II, pp. 388—389.
[2] Cf. pp. 17—18.
[3] Jean-Jacques Rousseau, op. cit., vol. II, p. 390.
[4] Ibidem, vol. I, p. 30.
[5] Ibidem, vol. II, p. 390.
[6] Ibidem, vol. I, p. 44.
[7] Ibidem, vol. I, p. 275.
[8] Ibidem, vol. I, p. 303.

de factură „arheologică", de proveniență antic-europeană sau antic-orientală, iar dialogul încetează de a mai fi un „dialog al morților". Rătăcind prin natură, eroul nu descoperă istoria ci eternitatea, nu Atena ori Egiptul antic ci „insule" sau „provincii ideale", izolate nu în timp ci în spațiu. Aventura cunoașterii nu străbate lumea exterioară, o lume împinsă în trecutul omenirii, ci o lume interioară. Constatarea îi va aparține lui Wilhelm Meister care, vizitînd în *Anii săi de drumeție* muzeul istoriei omenirii din provincia pedagogică, va avea prilejul să deosebească minunile — „care transformă ceea ce-i obișnuit în extraordinar" — de parabole — „care prefac extraordinarul în ceva obișnuit" [1]. La Rousseau, „anilor de ucenicie" din *Emil sau despre educație* nu li se adaugă în „anii de drumeție" din *Émile et Sophie ou les solitaires (Emil și Sofia sau solitarii)* voiajuri „minunate", ci unele parabolice. În natură și în solitudine, Emil al lui Rousseau și Wilhelm al lui Goethe asistă la spectacolul cosmic în care se întrupează și dilată lumea lor interioară. Rescriind și transformînd la insistența lui Schiller *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* în *Anii de ucenicie*, Goethe face din teatru nu scopul ci mijlocul de formare a lui Wilhelm, „simbolul central prin mijlocirea căruia este pusă în lumină esența forțelor spirituale, sociale și extra-sociale" [2]. „Deteatralizarea" lui *Wilhelm Meister* este un proces de interiorizare. Iar dacă Goethe tinde spre o „interioritate pură și echilibrată" [3], în vreme ce Rousseau „se stabilește în solitudine pentru a putea să vorbească în numele universalului" și să nege societatea — „negația naturii" [4], dacă respectivul criteriu îi diferențiază categoric, acesta nu schimbă adevărul. Unind aceste două puncte de reper din istoria romanului, obținem linia de demarcație între ceea ce era romanul unei educații în mîinile lui Fénelon și ceea ce va fi în *Confesiunea*

---

[1] J. W. Goethe, *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, ed. cit., p. 138.

[2] Friederich Gundolf, *Goethe*, Editura Minerva, București, 1971, vol. II, p. 448.

[3] Ibidem, p. 451.

[4] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Plon, Paris, 1957, pp. 45 și 50.

unui copil al secolului de Musset. Această linie urmează verticala timpului, neindicînd o bruscă înnoire. Căci seria imitațiilor lui Xenofon, ale domnișoarei de Scudéry și ale lui Fénelon continuă. Autoritatea lui *Telemah* rămîne nedezmințită chiar în 1765, cînd, în volumul al XIV-lea al *Enciclopediei*, Jaucourt îl consideră „cel mai bun roman din lume“ [1]. Decorația antică într-un voiaj cu tîlc pedagogic își mai păstrează o vreme puterea de seducție. După imitațiile *Cyropediei* și ale variantelor sale baroce (la cele deja amintite, adăugăm *Le Repos de Cyrus* — 1732 de Pernetti) și după „travestirile“ și „înnoirile“ lui *Telemah* (*Télémaque travesti* — 1714 de Marivaux sau *Le nouveau Télémaque* — 1741 de Lambert) din prima jumătate a secolului, cea de a doua o revitalizează, în special prin *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant Jésus Christ* (*Voiajul tînărului Anacharsis în Grecia la mijlocul secolului al patrulea înainte de Isus Hristos* — 1788) de abatele Barthélemy și prin numeroșii săi imitatori. Tradus în 1791 de către Formaleoni, romanul se bucură de succes în atmosfera clasicizantă a Italiei, unde Alessandro Veri publică *Vita di Erostrato* (1793—1813) iar Vincenzo Cuoco *Platone in Italia* (1804—1806) [2]. Curentului didactico-arheologic — în care se integrează și Crébillon cu *Scrisorile ateniene* sau Marmontel cu *Belizarie* — i se opune, însă, mereu mai puternic valul sentimentalist, unde ambianței arhaice îi corespunde — ca un ecou al *Omului de condiție* sau al lui *Cleveland* de Prévost — catedrala naturii virgine din America, spectacolul vegetal al vieții terestre [3]. Or, pentru Rousseau, natura reprezintă tocmai o „insulă a genului uman“, imensitatea în care individul, uitînd de cărți și de legile învățate, se preocupă de „imaginarele diviziuni ale pămîntului și de divinitatea soarelui“ [4]. Chiar dacă Goethe, atunci cînd scrie *Anii*

---

[1] *Encyclopédie...*, art. ROMAN, vol. XIV, 1765, p. 341.

[2] Cf. Gino Raya, op. cit., p. 134.

[3] Cf. G. Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII-ème et au XVIII-ème siècle*, Paris, 1934.

[4] Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, ed. cit., vol. I, p. 270.

de drumeţie, se va vindeca de „boala" romantică, chiar dacă romanul său este construit pe un schelet narativ la persoana a treia, el se aseamănă cu Rousseau prin faptul că romanul educaţiei, în creaţia amîndurora, este un roman-confesiune. La amîndoi dialogul este o modalitate de punere în scenă, de dramatizare a unui monolog interior; emiterea ideilor e o experienţă în primul rînd pentru autori şi abia apoi pentru personaje. Comună este şi inserţia de naraţiuni la persoana întîi, secvenţe în care — atît Goethe cît şi Rousseau — renunţă la subterfugiul distanţării, identificîndu-se cu eroii (în *Emil* este inserată *Profesiunea de credinţă a vicarului savoiard;* în *Anii de drumeţie* sînt transcrise scrisorile lui Wilhelm către Natalia, în interiorul cărora — ca într-o cutie chinezească — sînt citate alte schimburi epistolare). Urmărind cele trei puncte de reper — Fénelon, Rousseau, Goethe — şi făcînd din fiecare oglinda romanescului anterior, se poate înregistra cum secolul al XVIII-lea a realizat desprinderea romanului din faza sa barocă — din miraculosul *Marelui Cyrus*, din povestea „plină de nepotriviri, cu totul imaginară" — şi trecerea sa la „analiză, adică la subtila transcriere a *intimităţii umane, a conştiinţei, a interiorităţii*" [1].

Romanul la persoana a treia din secolul al XVIII-lea lasă să se întrevadă, cu mai multă claritate decît mai tîrziu, legătura sa genetică sau descendenţa sa din naraţiunea la persoana întîi. În toate variantele în care a cultivat naraţiunea la persoana a treia, secolul dezvăluie adevărata ei natură, faptul că este o modificare a formei sale primitive [2]. „Practicitatea romanelor iluministe" [3] face să iasă în evidenţă motivul pentru care un autor sau altul apelează la naraţiunea la persoana a treia, ori de cîte ori aceasta se produce.

În această vîrstă a romanului, persoana a treia nu este indiciul vreunei disimulări a subiectivităţii narative. Faptul că eroul este desemnat prin „el" nu face altceva decît să-i sublinieze, odată mai mult, dependenţa de „eul" narator. În secolul al XVIII-lea, romanul la persoana întîi dispunea

---

[1] R. M. Albérès, op. cit., p. 25.
[2] Cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, ed. cit., p. 203.
[3] Cf. Gino Raya, op. cit., p. 137.

de un „prolog" în care autorul (editorul unui manuscris străin sau cel care transcrie o narațiune auzită) motivează subiectivitatea ideală a naratorului [1]. Romanul la persoana a treia se naște prin renunțarea la această motivație: autorul nu-și ascunde intențiile sale de a alcătui un spectacol imaginar (el nu scrie „memorii" sau „scrisori", nu este martorul evenimentelor narate, nu este amestecat în evenimente, nu retrăiește istoria atunci cînd o povestește). Dependența personajului („el") față de autor („eu") este absolută, iar acesta din urmă este deplin conștient că dispune de o neîngrădită libertate de a mînui după voie fantoșele. Fiecare dintre scriitorii epocii care au redactat romane la persoana a treia — Voltaire, Fielding, Baculard d'Arnaud, Marmontel, Duclos, Wieland, Sade etc. — evocă în felul său această saturație față de „ficțiunea nonfictivului".

Cea mai necruțătoare distrugere a ficțiunii nonfictivului este executată de Voltaire. În întreaga sa operă narativă, spiritul voltairian se războiește cu acest tip de motivație; iar dacă el a continuat să existe, aceasta nu s-ar fi putut întîmpla decît în secolul al XVIII-lea, secolul în care fiecare avea dreptul să-și trateze cu seriozitate preferințele literare. Deși apelează și el la narațiunea la persoana întîi — în *Histoire des Voyages de Sacramentado (Istoria voiajurilor lui Sacramentado* — 1756) și *Les Lettres d'Amabed (Scrisorile lui Amabed* — 1769) — preferința lui Voltaire se îndreaptă spre narațiunea la persoana a treia. Dar, pretutindeni, el parodiază ficțiunea nonfictivului. *Zadig ou la Destinée. Histoire orientale (Zadig sau Destinul. Istorie orientală* — 1747) debutează printr-o dedicație către sultana Shéraa. Sadi îi oferă în traducere cartea unui înțelept caldean care, „avînd fericirea de a nu avea nimic de făcut, a avut-o pe aceea de a se amuza scriind istoria lui Zadig" [2]. Situația este cu atît mai complicată, cu cît în această epistolă de închinare (datată: *le 10 du mois de Schewal, l'an 837* de *l'hégire)* se specifică faptul că traducerea se face printr-un intermediar arab, care datează de pe vremea celor *O mie*

[1] Cf. pp. 67—68.
[2] Voltaire, *Zadig*, în *Romans et contes*, ed. cit., p. 1.

şi una de nopţi şi care fusese alcătuit pentru plăcerea lui Ouloug-beb. Sub masca lui Sadi, lui Voltaire nu-i rămîne decît, sperînd că cititorul „va fi un adevărat Ouloug", să declanşeze povestea lui Zadig. Titlul complet al lui *Candide — Candide ou l'optimisme, traduit de l'allemand de Mr. le docteur Ralph, avec les additions qu'on a trouvées dans la poche du docteur, lorsqu'il mourut à Minden, l'an de grâce 1759 (Candide sau optimismul, tradus din germană de domnul doctor Ralph, cu adăugirile care au fost găsite în buzunarul doctorului, cînd a murit la Minden, în anul de graţie 1759)* — indică aceeaşi seriozitate cu care Voltaire rîde de autenticitatea manuscrisului. Sub acest blazon, el inventează un cuplu educator—elev, Pangloss şi Candide, parodiindu-l nu numai pe Fénelon cu al său duo (Mentor — Telemah), ci şi pe Gracián din *El Criticón* (aici apare cuplul Critilo — Andrenio)[1]. Pe linia lui Gracián, pentru a ridiculiza doctrina lui Leibniz, Voltaire îşi alege un dublu „el": unul leibnizian (Pangloss) şi unul naiv (Candide). Naratorul nu se confundă însă cu nici unul dintre ei: de primul îl desparte apartenenţa filozofică, de celălalt candoarea pe care n-o are. Ironizarea lui Leibniz se realizează printr-o severă distribuţie a personajelor („eu" este Voltaire, „el" Candide şi Pangloss, „tu" cititorul) şi printr-un dublu registru (Voltaire nu rîde de Leibniz, ci de felul în care un candid rîde de acesta). Profitul persoanei a treia este evident: izolîndu-se de lumea personajelor, naratorul îşi bate joc de ele, dialogînd cu cititorul. Dar arma ironiei nu-l iartă nici pe acesta, pentru Voltaire un soi de Ouloug-beb. De aceea, chiar atunci cînd recurge la naraţiunea primei persoane — în *L'homme aux quarante écus (Omul cu patruzeci de scuzi* — 1768*)*, în *Histoire de Jenni ou l'athée et le sage, par Mr. Sheloc, traduit par Mr. De La Caille (Istoria lui Jenni sau ateul şi înţeleptul, de domnul Sherloc, tradusă de domnul De La Caille* — 1775*)* sau în *Les Oreilles du Comte de Chesterfield et le chapelain Goudman (Urechile contelui de Chesterfield şi capelanul Goudman* — 1775*)*—, Voltaire se distanţează de eul textual, la care, de altfel,

[1] Cf. Jean Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Editorial Gredos, Madrid, 1967, vol. II, p. 874.

renunță foarte repede. În primul roman, narațiunea eroului face loc unui dialog între el și un geometru; în cel de al doilea după un prim capitol în care presupusul autor (Sherloc) îi povestește unui prieten povestea lui Jenni, este inserat un manuscris al donei Las Nalgas („o catalană un pic prea liberă și prea naivă," care nu reușește să-l scape pe „monstrul eretic" de vigilența inchizitorului don Jeronimo Bueno Caracucarador[1]), pentru ca apoi narațiunea la persoana a treia să-și continue fluxul. În cel de al treilea, Goudman semnează doar începutul, urmat în exclusivitate de narațiunea autorului. Pentru Voltaire, trama narativă are rolul de a acumula dialogurile și de a le monta într-o ramă ironică; personajele sale sînt caricaturi a căror voce duce la absurd emiterea unei teorii. La Voltaire, adeptul lui Leibniz este doar un vulgarizator incapabil, ateul un fals ateu, înțeleptul un fals înțelept, candidul un fals candid, naivul un fals naiv[2]. Pornită din eul narator, ironia voltairiană se răspîndește în ambele direcții, asupra personajului („el") ca și asupra cititorului („tu"), iar suprematia sa absolută dezvăluie acel dispreț al neamului omenesc pe care i-l imputa Sainte-Beuve[3].

În schimb, ca narator, Fielding se comportă ca un adevărat gentleman. El este prototipul „gentlemanului din secolul al XVIII-lea"[4]. Față de lumea personajelor, el își desenează poza unei „blînde superiorități"; față de cititor, el se arată reverențios, un om de societate. Aceste două maniere comportamentale, distincte dar fără a fi contradictorii, sînt o consecință a felului în care întregul secol al XVIII-lea tratează romanul picaresc. Așa cum s-a văzut, Lesage sau Marivaux păstrau în *Gil Blas* și *Viața Mariannei* axa centrală a romanului picaresc, narațiunea la persoana întîi, dar, în același timp, îi aduceau o substanțială modificare. Condiția de picar aparține în aceste romane numai personajului, în vreme ce omonimul narator este un fost picar, un aristocrat atunci cînd își rememorează viața. Fielding face un pas mai departe și, apelînd

---

[1] Voltaire, *Jenni...*, în *Romans et contes*, ed. cit., pp. 494—495.
[2] Cf. pp. 441-443.
[3] Cf. pp. 28-29.
[4] Cf. Edwin Muir, *Essays on literature and society*, ed. cit., p. 50.

la naraţiunea la persoana a treia, supune textul unei secţionări: într-o latură, se raportează la personaje şi, dintr-o perspectivă superioară, le face caricatura; în cealaltă, dialoghează ceremonios cu presupusul cititor al romanului. Juxtapunerea comentariului cu naraţiunea este modalitatea esenţială în care Fielding îşi redactează capodopera, *Tom Jones, The History of a Foundling (Tom Jones, istoria unui copil găsit — 1749)*. Ca şi Voltaire, se exprimă hotărît împotriva „prologurilor", considerîndu-le dăunătoare ori utile doar pentru a oferi „criticului priceperea la fluierat"[1]. Iar Fielding, mai explicit decît oricare dintre contemporanii săi, ţine cu tot dinadinsul să-şi amuze partenerul de lectură. Faţă de persoana acestuia („tu"), îşi valorifică talentele de maestru de ceremonii; în final îi adresează musafirului urările de bine obişnuite: „Şi-acum, prietene, mă folosesc de acest prilej (fiindcă altul nu voi mai avea) ca să-ţi urez din inimă tot binele"[2]. Faţă de personaje, este intransigent: el copiază doar natura şi, aşa cum Hogarth nu poate picta o gloată ori o adunare de nobili contemporani în costumele lui Tiţian sau Van Dyck, nici el nu se poate abate de la imitaţia „marelui spectacol" al lumii contemporane. Pe verticala socială, personajele sînt esenţialmente comice: în lumea înaltă, descoperă „acei monştri ciudaţi acoperiţi de galoane şi dantele"; în lumea de jos, înregistrează mimarea ridicolă a celei de deasupra. Pentru Fielding, societatea este cupola alcătuită de aceste două arcuri comice, o cupolă sub care se amplifică „nebunia" şi „frivolitatea"[3]. Se conturează nedezminţita vocaţie caricaturală a unui Fielding care — de la *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews (O apologie pentru viaţa doamnei Shamela Andrews — 1741)* la *The History of the Life of Late Mr. Jonathan Wild the Great (Istoria răposatului domn Jonathan Wild cel Mare — 1741)* — a organizat un adevărat muzeu de antieroi. Dublată de comentariu, naraţiunea lui Fielding se desfăşoară în beneficiul exclusiv al cititorului. Intermitenţa va naşte mai tîrziu proteste, întrucît politeţea comentariului sea-

[1] Henry Fielding, *Tom Jones*, ed. cit., cartea XVI, cap. I.
[2] Ibidem, cartea XVIII, cap. I.
[3] Ibidem, cartea XIV, cap. I.

mănă „cu tertipul de a oferi cuiva un pahar pentru ca să nu-ți critice opiniile“ [1]. În epocă însă, Fielding are meritul de a fi făcut spectroscopia romanului la persoana a treia, în turnura pe care i-a imprimat-o secolul său. Prin arta sa narativă, se dovedește „eficacitatea“ persoanei a doua[2], ca treaptă intermediară între persoana naratorului („eu“) și persoana eroului („el“). Orientîndu-și spre ea narațiunea, el își justifică aglomerarea de episoade și personaje, de dialoguri și nuvele; considerîndu-se un poet comic, el prelungește lectura spre satisfacția celui care o face. Ca romancier al secolului al XVIII-lea, care nu are în arsenalul său miraculosul mitologic (într-o vreme în care mulțimea credea în mitologie „cu mai multă hotărîre decît crede astăzi în oricare dintre religii“, anticilor le era simplu să găsească „oricînd mijlocul de a-și scoate din încurcătură personajul preferat“ [3]), Fielding mizează pe o satisfacție direct proporțională cu efortul său. Comentariul este la Fielding, în cele din urmă, o formă politicoasă de a atrage atenția cititorului că-și suspectează el însuși subiectivitatea punctului de vedere asupra realității.

Alegoriile voltairiene și caricaturile lui Fielding indică cititorului în primul rînd un comportament față de realitate și abia apoi realitatea însăși. Alegoria și caricatura expun maniera autorului, sarcina intelectuală care apasă asupra procesului de asimilare a realului. Transferat în peisajul epic, acest adevăr reiese din stratificarea persoanelor: raportînd zona de existență a naratorului la zona de existență a personajului, romanul fiind ca orice operă un dublu model (al personalității autorului și al fenomenului exterior acestuia)[4], Voltaire și Fielding își silesc cititorul să înregistreze în primul plan latura abstractă, logică și ascunsă a modelului, pentru ca, în funcție de aceasta, să asimileze latura lui concretă, senzorială și evidentă[5]. În tradiția literară germană, aces-

---

[1] E. M. Forster, op. cit., p. 87.
[2] Cf. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1969, p. 81.
[3] Henry Fielding, op. cit., cartea XVII, cap. I.
[4] Cf. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970, p. 44.
[5] Ibidem.

tei stări de lucruri îi corespunde un Friederich Nicolai care, pe linia lui Christian Weise din *Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt (Cei trei mai grozavi arhinerozi din întreaga lume — 1672)*, scrie *Leben und Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker (Viaţa şi opiniunile domnului magistru Sebaldus Nothanker — 1773)*, roman în care universul onorează eul narator ca „pe un stăpîn"[1]. Secolul al XVIII-lea este o epocă de „realism intelectual"(realism care este „sinonim cu romanele lui Fielding"[2]), în care autorul scrie „poveşti adevărate" dar, pentru a spune ceva „nou, interesant şi real"[3], îşi coordonează viziunea ca o parodie epopeică. În intermitenţa naraţiunii la persoana a treia se instalează forţa abstractizatoare a eului narator.

În secolul al XVIII-lea, realismul romanesc începe să-şi arate faţa ascunsă. Este un început în care se întrevăd sensurile prozei moderne. Totodată, însă, este amurgul unei multiseculare mode a scrierii cifrate. În denumirea de realism intelectual sînt stipulate ambele legături, ambele lanţuri prin care secolul al XVIII-lea se ancorează în vremurile dinaintea şi din urma sa. Metaforismul „scrierii cifrate" şi a lumii ca o carte a divinităţii se mai păstrează şi în acest veac fiind prezent în *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times (Caracteristici ale oamenilor, moravurilor, opiniilor şi timpurilor —1711)* ale lui Shaftesbury. Emblematica literară din această vreme e un ecou al barocului, în special al barocului spaniol, unde pentru „emblema" se mai spune şi „jeroglífico"[4]. Din aceste rădăcini se dezvoltă utopiile veacului al XVIII-lea (viziunea Eldorado-ului din *Candide* al lui Voltaire), ţinuturile geometrice ale lui Swift, cetăţile pedagogice ale lui Goethe, ţara ideală a romanului (Romancie) din *Le Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie (Voiajul minunat al prinţului Fan-*

---

[1] Cf. Karl August Horst, *Structures et fluctuations de la littérature allemande du vingtième siècle*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1965, p. 35.

[2] Ernst A. Baker, op. cit., vol. IV, p. 5.

[3] Cf. Friederich Nicolai, *Leben und Meinungen das Herrn Magisters Sebaldus Nothanker*, Rüten-Loening, Berlin, 1960, pp. 14 şi 79.

[4] Cf. Ernst Robert Curtius, op. cit., p. 403.

Férédin în Romancie —1735) de G. H. Bougeant. Romanul se desprinde progresiv din teritoriul aflat sub „tirania artificiului" și, dacă privește mai departe realitatea prin acele „cristalle delle maraviglia" [1], o face pentru a-și înțelege contemporaneitatea. Mutația este sensibilă chiar în *Istoria ieroglifică în douăsprezece părți împărțită, așijderea cu 760 de sentințe frumos împodobită* de Dimitrie Cantemir. În această capodoperă tîrzie a barocului european (scrisă în 1705), Cantemir meditează asupra contemporaneității creînd un spectacol de embleme (nu numai distribuția personajelor este emblematică, ci și aceea a spațiilor conflictuale: imperiul turc este monarhia „celor de apă" [2]). Fastul său decorativ îl *situează în rîndul poeților baroci.* Cantemir vede „cartea naturii", făcînd din elementele vitale prețioase simboluri minerale (apa Nilului— de fapt Bosforul — înverzește cîmpiile ca pe o „tablă de zmaragd"), însuflețind prin metafore culte ciclurile naturii (zorile cuprind pămîntul cînd „făclia cea de aur în sfeșnicul de diamant și lumina cea de obște în casele și mesele tuturor să pune", înnoptarea „după ce părintele planetelor și ochiul lumii radzele subt ipoghei își sloboade și lumina supt pămînt își ascunde"). La el, volutele limbajului sînt o sintaxă barocă a modului de a imagina (pentru a-i întrebuința cuvintele, un soi de îmbinare de „strune" și „organe" într-o „cîntare" sau „simfonie") și de a mima melodia profundă a vieții (o „harmonie tînguioasă") [3]. Cantemir este un moralist cu vocație de poet, de o factură care amintește fragmentele descriptive din *El Criticón* al lui Gracián. Dar secolul al XVIII-lea domolește elanurile poetice și ambițiile metafizice ale barocului, rivnind prin alegoriile sale romanești nu la scrierea unor *„cărți ale naturii"*, ci a unor cărți ale naturii sociale, ale laicului. În golurile narațiunilor ieroglifice sau cifrate (etimonul arab *sifr* are sensul de gol [4]), romancierii săi introduc, în sensul cel mai larg al cuvîntului, o idee politică.

[1] Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Il Mulino, Bologna, 1961, p. 3.

[2] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, E. L., București, 1965, vol. I, p. 48.

[3] Ibidem.

[4] Cf. Ernst Robert Curtius, op. cit. p. 402.

În fine, romanul secolului al XVIII-lea întrebuinţează naraţiunea la persoana a treia pentru a da distanţei dintre „eu" şi „el" o valoare istorică: naratorul se pretinde cronicarul unor evenimente şi eroi istorici. Ipostaza de cronicar impunea însă romancierului din această vreme o serie de condiţii, imprevizibile pentru cititorul său de azi. Pentru că în epocă e foarte răspîndită ideea că romanul se opune prin esenţă istoriei. Dacă istoria „se reduce la o naraţiune", există două tipuri de naraţiune: una *artificială şi fabuloasă* (în care cititorul ia parte la acţiune ca şi cum acesta ar avea loc în prezenţa sa), iar alta *simplă şi istorică* (în care „ascultătorul sau cititorul" presupune că „ascultă sau citeşte" un fapt transmis „la mîna a doua")[1]. În această opoziţie operează două criterii: ce relaţie se stabileşte între narator şi naraţiune, care este relaţia dintre naraţiune şi cititor. Se formează două perechi de determinante: naraţiunea este artificială sau simplă, după cum naratorul acumulează „reflexii incidente", episoade secundare, digresiuni etc. sau renunţă la ele; naraţiunea este fabuloasă sau istorică, după cum cititorul se simultaneizează sau nu cu ceea ce se narează. Criteriile sînt valabile, concluziile cel puţin ciudate (naraţiunea poate să fie artificială şi atunci cînd este simplă, istorică şi atunci cînd „încălzeşte" imaginaţia cititorului). Mai ciudat este faptul că secolul se conformează acestei înţelegeri, iar romanul suportă consecinţele. Ar fi greu de înţeles altfel de ce, în ipoteza de istoric, romancierul epocii recurge la o naraţiune concentrată şi perfect lineară, de ce romanul său este redus ca dimensiune şi dramatic în stilul de construcţie, întotdeauna un „mic roman" care poate fi confundat cu o „nuvelă istorică"[2]. Determinarea numai printr-o cauză exterioară — faptul că, aşa cum s-a arătat mai înainte[3], aceasta reprezintă o moştenire din secolul al XVII-lea — nu este suficientă, acesteia adăugîndu-i-se o cauză de natură interioară.

[1] *Encyclopédie...*, art. NARRATION, vol. XI, 1765, p. 29.
[2] Cf. Kibédi Varga, *Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique*, C.A.I.E.F., nr. 18, martie 1966, p. 74.
[3] Cf. pp. 51-52.

În secolul al XVIII-lea, termenul „istoric" denumește o conformație romanescă specifică. El nu indică atît romanele care își împrumută evenimentele din istorie, cît romanele care, prin narațiunea la persoana a treia, oferă cititorului un spectacol concentrat al unor frînturi de istorie. Aceeași situație ne întîmpină de la începutul și pînă la sfîrșitul secolului, de la *Mémoires du Chevalier de Grammont* (*Memoriile cavalerului de Grammont*) de Hamilton și *Le Siége de Calais* (*Asediul orașului Calais* — 1739) al doamnei de Tencin, de la *Le Comte de Warwick* (*Contele de Warwick* — 1703) al doamnei d'Aulnoy și *Salisbury* (1760) sau *Malheurs du Comte de Comminge* (*Nenorocirile contelui de Comminge* — 1764) ale lui Baculard d'Arnaud la *Histoire de Madame de Luz* (*Istoria doamnei de Luz* — 1741) a lui Duclos și *Les Crimes de l'Amour* (*Crimele dragostei* — publicate mai tîrziu) de Sade. Cît de istorice, în sensul obișnuit al cuvîntului, se va vedea mai tîrziu. Pentru că în aceste romane, autorii nu sînt interesați să reconstituie evenimentele pe care le împrumută din istorie; intenția lor este aceea de a da lecții de viață contemporaneității. Distanța dintre „eu" și „el" este o condiție necesară pentru ca aceste lecții să rămînă „fără replică". Pentru a reduce însă decalajul temporal dintre evenimente și narrarea lor, toți acești romancieri apelează la actualitatea dialogurilor. Prin dialog, eroii par a deveni independenți de voința demonstrativă a naratorului, iar viața trecută se transformă într-un spectacol viu. În această serie de romane se pot înregistra aspecte comune (preferința pentru scene din istoria medievală a Europei) sau divergențe (în intențiile demonstrative, se trece de la dezvăluirea motorului galant al istoriei din Hamilton sau doamna de Tencin la pledoariile sumbre ale sentimentalului Baculard sau ale libertinului Sade). Similitudinea lor depășește aceste constatări superficiale. Prin narațiuni „simple și istorice" în care sînt inserate dialogurile personajelor, acești romancieri, debarasîndu-se de „aliajul impostor" al fabulosului[1], dramatizează

[1] Baculard d'Arnaud, *Oeuvres*, À Paris, Chez Laporte, 1815, vol. VI, p. IV.

un „curs de morală"[1]. Pentru aceste virtuţi ale naraţiunii la persoana a treia va opta, nu întîmplător, şi Horace Walpole atunci cînd îşi va scrie fantasticul *Castel din Otranto*. Deosebirile teoretice sînt un pretext: simplitatea aduce după sine senzaţia de certitudine istorică, disimulînd artificiozitatea demonstraţiilor şi chiar, aşa cum este cazul lui Walpole, fabulosul evenimentelor.

Pe acest fundal de convergenţe sau divergenţe se proiectează amplul proces prin care secolul al XVIII-lea a experimentat puterile ficţiunii. Acestea sînt resursele vitale ale romanului său, pe care istoria literară trebuie să le vadă. Clasificările — deşi, în sine, posibile şi îndreptăţite — riscă, însă, să i le facă pierdute. A încadra total o operă romanescă în vreuna din clasele: roman galant, eroico-galant, istorico-galant, eroic, istoric, picaresc, de moravuri, filozofic, educativ, sentimental, libertin, fantastic etc. este o imposibilitate. În primul rînd, pentru că un roman poate face parte din mai multe clase: există un roman picaresc ca variantă a romanului de moravuri (*Gil Blas*), dar există şi un picaresc „intelectual" (Laurence Sterne cu al său *Tristram Shandy*). Nimic nu interzice ca un roman istoric să fie, totodată, filozofic sau educativ, libertin sau sentimental etc. În al doilea rînd, pentru că situarea unor romane în interiorul aceleiaşi clase ar face să se şteargă deosebirile fundamentale: *Memoriile lui d'Artagnan* pot fi considerate, la fel cu *Nuvelele istorice* ale lui Baculard d'Arnaud, exemple de roman istoric, deşi, aşa cum s-a văzut, structura lor narativă este fundamental deosebită. *Humphrey Clinker* de Smollet, *Tom Jones* de Fielding sau *Moll Flanders* de Defoe sînt toate romane picareşti, dar unul este în modalitate epistolară, cel de al doilea într-o formă narativă la persoana a treia iar ultimul o naraţiune la persoana întîi. În al treilea rînd, pentru că distribuirea pe aceste „căsuţe" pierde din vedere dependenţa reciprocă a unor tipuri de romane. În *Legăturile primejdioase* se descoperă un autor libertin, dar Laclos a urmat „şcoala" epistolară a romanului sentimental al lui Richardson

[1] Baculard d' Arnaud, op. cit., vol.VI, p. V.

şi al lui Rousseau. Criteriile sînt mult prea diferite, iar obiectul literar mult prea „rebel" pentru a forma, pe aceste baze, un tablou clasificator. Acestea nu sînt tipuri distincte, ci atribute care, izolat sau în combinaţie, pot servi în definirea nuanţelor cuprinse în peisajul romanesc al vremii. Unitatea fenomenului romanesc din secolul al XVIII-lea, devenirea sa interioară, nu poate fi formulată decît pe alte baze. La intersecţia dintre roman şi teoria romanului, se poate vedea întregul sistem prin care veacul construieşte şi analizează iluzia de realitate, „viziunea" şi „apariţia intelectuală" a romanului[1]. Cu alte cuvinte, cum se supune în această vreme dublul model romanesc ideii despre adevăr, exprimată de unul din cei mai citiţi filozofi ai veacului: „Adevărul îmi pare că, în sensul strict al cuvîntului, nu înseamnă altceva decît îmbinarea sau disocierea semnelor, după cum lucrurile semnificate de ele sînt în concordanţă sau discordanţă unul cu altul"[2].

[1] N. Lenglet-Dufresnoy, *Traité historique et dogmatique sur les Apparittions*, Avignon-Paris, J.-N. Leloup, 1751, vol. II, p. 4.

[2] John Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, London, 1926, vol. II, p. 195.

III. METAMORFOZELE INFINITE ALE ILUZIEI

Odată ce narațiunea este de acord cu ea însăși și verosimilă în toate punctele, nu mai este vorba de a examina cîtă realitate conține pentru a ști cîtă utilitate are.

MARMONTEL. ESSAI SUR LES ROMANS CONSIDÉRÉS DU CÔTÉ MORAL

SECOLUL AL XVIII-LEA reprezintă pentru istoria romanului o epocă de triumf. Înălțarea lui în ierarhia artelor sau a speciilor literare a fost posibilă datorită unui complex de împrejurări, filozofice și estetice. Empirismul veacului, accentuînd asupra multiplelor căi prin care omul își cîștigă experiența și dreptul la cunoaștere, găsea în roman o ideală modalitate demonstrativă. Lăsat de artele poetice clasice la periferia literaturii, considerat o specie minoră și vulgară, romanul se descoperea în această vreme neatins de dogme, liber față de orice constrîngere. Desigur, este greu de știut în ce măsură clasicismul — epoca în care Europa elaborează un soi de legislație a artelor — a desconsiderat romanul cu adevărat sau numai pentru faptul că nu l-a putut încadra în imperiul regulilor. Cu cunoscuta-i patimă de a redefini totul, secolul al XVIII-lea experimentează puterile ficțiunii romanești, dar, în plan teoretic, se simte derutat de moștenirea clasică.

Se afirmă, pe drept cuvînt, că raportul dintre roman și teoria romanului se aseamănă în secolul al XVIII-lea cu un *qui pro quo*[1]. Căci, într-adevăr, eseurile sau însemnările cu caracter teoretic vedeau în roman cu totul altceva decît acesta era în momentul respectiv. Situația nu este atît de greu de explicat, cum ar părea la prima vedere. Secolul al

[1] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 313.

XVIII-lea moştenise, odată cu libertatea romanului, încercarea de a-i ascunde adevărata esenţă. Din acest punct de vedere, el se alătură veacului anterior, integrîndu-se într-o „istorie a romanului care pretinde să nu i se spună pe nume“ [1]. Epoca preia *qui pro quo*-ul, pentru a împăca într-un fel dispreţul cu pasiunea pentru romane. Acest lucru a fost semnalat în legătură cu „ruşinea“ lui Saint-Simon de a se arăta un entuziast cititor al genului [2]. Dar nu acesta este motivul esenţial: întreaga demonstraţie de pînă aici a relevat că secolul al XVIII-lea botează romanul istorie, nuvelă, memorii etc., tocmai pentru a-i mări autenticitatea. Pe linia tradiţiei sau din interese proprii (pentru a masca resursele ficţiunii), teoreticienilor veacului le place să ocolească esenţa romanului. Este însă o poză teoretică, evidenţiată ca atare de luciditatea experimentelor.

Capitolele anterioare au consemnat, ori de cîte ori a fost necesar, ideile şi atitudinile epocii faţă de roman. Pentru a înţelege metamorfozele iluziei de realitate, se impune sistematizarea lor într-un tablou general al concepţiilor despre roman. Posibilitatea răsare din faptul că, şi în această latură a vieţii sale spirituale, secolul al XVIII-lea este unitar. Principalul factor de unitate este Aristotel. În domeniul poeticilor, secolul respiră încă o atmosferă aristotelică. Chiar dacă pe măsură ce secolul se apropie de sfîrşit apar inovaţii, unitatea se păstrează. Întreaga epocă stabileşte condiţia de existenţă a romanului aplicînd principiile şi criteriile din *Poetica* lui Aristotel. Aplicarea se face însă pe cont propriu, întrucît autorul acestei „cărţi a cărţilor“ ignorase fatalmente romanul. Pentru a vedea ce anume a selectat epoca din sistemul aristotelic, ar fi utilă o prealabilă introducere a romanului în respectivul sistem.

Din doctrina lui Aristotel este unanim preluată ideea că arta, în ansamblu, este imitaţie a realităţii: „Epopeea şi poezia tragică ca şi comedia şi poezia ditirambică şi, în cea mai mare parte, ca şi cîntatul din flaut şi din chitară, sînt

---

[1] Kibédi Varga, art. cit., p. 75.
[2] Cf. pp. 26—27.

toate, în general, imitații" [1]. Artele, genurile și speciile lor se deosebesc prin criteriile imitației: mijloacele de imitație, obiectele imitate și tonurile imitației. După criteriul mijloacelor de imitație, romanul ar fi „imitație a realității într-un limbaj fără ritm, melodie și măsură" (azi se spune „limbaj nonmetric"[2]). Actul fundamental al romancierului este acela de a nara. Există trei modalități: de a nara în numele său (ca în ditirambi), „prin gura altuia, cum face Homer" sau renunțînd la persoana povestitorului (ca în genul dramatic)[3]. Demn de observat că romanul secolului al XVIII-lea le-a întrebuințat în egală măsură. După criteriul obiectelor imitate, romanul ar fi o imitație a „omului în acțiune" [4]. Consacrîndu-se „cauzelor firești care hotărăsc acțiunile, anume gîndirea și caracterul", el se aseamănă tragediei, care imită „acțiunea și viața, fericirea și nenorocirea". Așadar, s-ar putea deduce că, intitulîndu-și romanul lui Moll Flanders *Fericirile și nenorocirile*, Defoe se gîndea la o tragedie. Pentru Aristotel, ele decurg din acțiune, căci „țelul vieții este un anumit fel de a acționa, nu de a fi"[5]. Față de oamenii în acțiune, autorul și destinatarul imitației se situează pe trei poziții: de superioritate, de egalitate și de inferioritate. Aici intervine cel de al treilea criteriu: cînd obiectul imitat este superior imitatorului, atunci tonul imitației este tragic; cînd obiectul este inferior, tonul este comic. Mai interesant este cazul egalității care, după Aristotel, corespunde picturii [6]. Interesant, pentru că romancierul secolului al XVIII-lea nu a realizat decît arareori neutralitatea picturală a tonului narativ. Ar exista, deci, un roman tragic, un roman comic și un roman pictural.

---

[1] Aristotel, *Poetica*, Editura Științifică, București, 1957, p. 11.
[2] Monroe Beardsley, Robert Daniel, Glenn Gaggett, op. cit., pp. XXI—XXXII.
[3] Aristotel, op. cit., p. 16.
[4] Ibidem, p. 14.
[5] Ibidem, pp. 24—25.
[6] Ibidem, pp. 14—15.

Secolul al XVIII-lea s-a oprit numai asupra unei laturi a sistemului aristotelic. Drept cauză esențială trebuie luat faptul că teoria romanului din secolul al XVIII-lea se dezvoltă din poetica neoaristotelică a clasicismului[1]. Aristotel este preluat prin intermediul lui Boileau, Huet și Le Bossu. Scrierile lor — *Dialogue des héros de roman (Dialog al eroilor de roman* — 1668*)*, *Traité sur l'Origine des Romans (Tratat despre originea romanelor* — 1670*)* și, respectiv, *Traité du Poëme Epique (Tratat despre poemul epic* — 1675*)* — au o influență hotărîtoare asupra evoluției literare ulterioare. Plecînd de la diferența dintre versuri și proză, ei constată periculoasa libertate în cel de al doilea caz de „potrivire a cuvintelor"[2]. Pentru că proza nu se supune regulilor și măsurii, discuția este transferată asupra coordonatelor morale ale romanului: lipsit de demnitatea versului, romanul are ca obiect de imitație acțiuni „vulgare" și, ca atare, tonul imitației este comic. Există o singură justificare în abordarea genului: prin el, trebuie ridiculizate și pedepsite viciile. Altfel, plăcerea imitației devine condamnabilă.

Ecoul acestei concepții străbate întreg secolul al XVIII-lea. Tradus în 1683 în latinește de către W. Pyrrho, Huet joacă un rol important în formarea ideilor despre roman din spațiul german[3]. În Anglia, influența franceză nu este mai puțin vie. Fielding se va raporta și el la ideile lui Huet. Moștenirea clasică provoacă o îndelungată dispută în jurul moralității sau imoralității romanului. În prefața la *Les Egarements du coeur et de l'esprit (Rătăcirile inimii și ale spiritului* — 1736*)*, Crébillon pledează ipocrit pentru valoarea instructivă a romanului. Pozițiile se accentuează odată cu apariția romanului sentimental. Dezvăluirea suferințelor morale impunea verificarea atributelor românești. În *Lettres Amusantes et Critiques sur les Romans en général*,

---

[1] Cf. Werner Krauss, *Perspektiven und Probleme*, ed. cit., p. 41.

[2] *Huetiana ou pensées divers de Huet*, Chez Hernan Uytwere, À Amsterdam, 1723, p. 43.

[3] Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, vol. I: *Barock und Frühaufklärung*, Walter de Gruyter, Berlin — Leipzig, 1937, p. 240—247.

Anglois et François, tant anciens que modernes (Scrisori amuzante și critice asupra romanelor în general, engleze și franceze, atît vechi cît și moderne — 1743), Aubert de la Chesnay des Bois respinge acuzația că romanul ar fi o școală a libertinajului; în *Entretiens sur les Romans (Conversații despre roman* — 1755) abatele Jaquin condamnă această școală a „libertinajului și a necredinței". Condamnarea sau acceptarea romanului pe criterii morale e unul dintre aspectele *qui pro quo*-ului teoretic din aceasta epocă.

Disputa asupra celorlalte aspecte ale romanului — superioritatea sau inferioritatea obiectului imitat, tragicul sau comicul imitației, stilul înalt sau stilul umil — reclamă luarea în considerație a unei alte tradiții din care se dezvoltă romanul secolului al XVIII-lea, tradiția romanțului. Absența versului nu presupune în această filieră inferioritatea subiectului, atmosfera comică sau expresia lipsită de „înălțime poetică". Din contră, tradiția medievală — continuată în Renaștere, clasicism și baroc — indică o altă cale pe care ar fi putut merge romanul. Alături de epopee sau poemul epic, romanțul e un alt termen de comparație în definirea noului roman al acestui veac[1]. Din punct de vedere teoretic, secolul al XVIII-lea se situează în prelungirea unei îndelungate raportări a romanului la romanț. Ideile despre roman urmau una dintre cele două atitudini posibile: apropierea romanului de romanț sau diferențierea lor (romanul ca antiromanț). În zorile veacului, romanțul avea sensul de „poveste eroică fără metru"[2]. În *Frauenzimmer-Lexikon*, apărut la Leipzig în 1715, romanțul e definit ca o narațiune despre eroi și zei, axată pe o intrigă erotică[3]. Romanțul aducea cu sine o viziune gravă asupra unor eroice iubiri. Pe această linie, romanul se cuvenea să fie o „celebrare a marilor acțiuni", idee pentru care pledaseră în secolul al XVII-lea un William Davenant (în prefața la *Gondibert* — 1650), un Georges de Scudéry (în prefața la *Alaric, ou*

[1] Cf. pp. 52—54.
[2] Bruno Markwardt, op. cit., p. 236.
[3] Cf. Christine Touaillon, *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*, ed. cit., p. 8.

Rome vaincue — 1654) sau un Jean Chapelain (în prefața la *La Pucelle* — 1675). Ca model, stau romanele lui d'Urfé sau ale domnișoarei de Scudéry. Romanul „romanesc" (atribut pe care epoca îl derivă de la romanț) stă în fața multor scriitori ai veacului. În prefața la *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques (Pharsamon sau Noile nebunii romanești* — 1712), Marivaux face o pledoarie pentru măreția umilului, fapt important pentru lărgirea sferei de cuprindere a romanțului. În același sens se va pronunța și Prévost în prefața la *Le Doyen de Killerine (Decanul de Killerine* — 1735*)*. Apropierea de romanț servește, din ce în ce mai evident, ca o contrapondere față de arta clasică. În accepția sa originară, „romanescul" deschide căile romantismului. Învierea atmosferei medievale este pentru Richard Blackmore, în prefața la *Alfred* (1723), un mod de a lupta împotriva lui Boileau[1]. Atitudinea solicită rezolvarea unei probleme fundamentale: în ce măsură romanul cuprinde sau nu miraculosul. Astfel, Béliard consideră în prefața la *Zélaskim* (1765) că romanele sînt un triumf al imaginației, dar nu le acceptă decît pe acelea din care lipsește „mașina" miraculosului. „Romanescul" duce în cele din urmă la legitimarea miraculosului. Anticlasicismul epocii are o consecință firească. Opunîndu-se limitelor și regulilor clasice, secolul eliberează imaginația, lăsînd romanul să treacă în fantastic prin „poarta lumii demoniace"[2]. Apare romanul gotic, ilustrat de *Castelul din Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Vathek* (1787) de William Beckford, *The Exiles* (*Exilații* — 1788) de Clara Reeve, sau *A Sicilian Romance (Romanț sicilian* — 1790*)* de Anne Radcliffe. Procesul cuprinde și apologia romanțului. În 1785, Clara Reeve se exprimă în acest sens, scriind *The Progress of Romance (Dezvoltarea romanțului)*.

Atitudinea care caracterizează, însă, în gradul cel mai înalt secolul al XVIII-lea este respingerea romanțului. De

---

[1] Cf. Bonamy Dobrée, *English literature in the early eighteenth century*, ed. cit., pp. 510—511.

[2] Ruth Pfeiffer, *En route vers l'au-delà arthurien. Étude sur les châteaux enchantés et leurs enchantements. Thèse...*, Juris Druck + Verlag Zurich, 1970, p. 145.

altfel, apropierea de romanţ este, întotdeauna, contrapunctată de această atitudine contrară. Romanul veacului se dezvoltă pe linia lui Scaron şi Furetière. Se renunţă la toate calităţile romanţului: cavalerismul este contracarat de „elementul burghez", performanţele erotice se convertesc în episoade comice, stilul înalt este distrus prin parodie. Se insistă asupra diferenţelor fundamentale dintre roman şi romanţ. Influenţa franceză a antiromanţului, a romanţului comic sau burghez, se exercită asupra întregii Europe. Ea aparţine secolului al XVII-lea, dar rămîne foarte importantă şi pentru secolul următor. În prefaţa la *Cei trei mai grozavi arhinerozi din întreaga lume* (1672), Christian Weise recunoştea influenţa celei mai „recente" şcoli franceze[1]. În prefaţa la *Incognita* (1692), William Congreve face diferenţa dintre *novella* şi *romance*, adecvat numai iubirii şi curajului cavaleresc[2]. Din materia romanescă sînt excluse tenebrozitatea, miraculosul ori eroicul. Dar, în această operaţie de răsturnare, modelul romanţului este omniprezent. Faptul că în secolul al XVIII-lea predomină romanele comice se datorează convingerii conform căreia romanul e un soi de „comedie a romanţului". Sub influenţă clasică, Samuel Johnson o reafirmă la mijlocul veacului, în numărul din 31 martie 1750 din *The Rambler*[3]. În tradiţia antiromanţului se conjugă şi proza picarescă din barocul spaniol sau din epoca elisabetană. *Viaţa lui Lazarillo de Tormes* (1554) de Hurtado de Mendoza, *Viaţa lui Guzmán de Alfarache* (1599 şi 1604) de Mateo Alemán sau *Viaţa scutierului Marcos de Obregón* de Vicente Martinez Espinel sînt lecturi preferate în secolul al XVIII-lea. Nu mai puţin influentă este parodia cavalerismului din epoca elisabetană. Sub impulsul eufuismului, variantă engleză a barocului, Thomas Lodge scrie *Alarum to Usurers* (1587), Thomas Nashe *The Unfor-*

---

[1] Christian Weise, *Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt*, Veb Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1967, p. 4.

[2] Cf. Ethel Margaret Thornbury, *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic*, University of Wisconsin Studies, 30, Madison, 1931, p. 99.

[3] Samuel Johnson, *Selected Writings*, Penguin Books, 1968, p. 149.

tunate Traveller, or the Life of Jack Wilton (1594), iar Robert Greene *Quip for an Upstart Courtier* (1592)[1]. Creația și ideile despre roman ale lui Lesage sau Fielding sînt mediate de experiența literară a picarescului. Datele deja enunțate permit o înțelegere de ansamblu a motivelor pentru care un Defoe, Lesage sau Fielding au adoptat formula picarescă. Descrierea subteranelor sociale, respingerea eroicului, axarea perspectivei narative pe o atitudine noconformistă au fost semnalate. Mai este însă un fapt care trebuie introdus în discuție: deși picarescul are în secolul al XVIII-lea o alură exclusiv comică, el reprezintă o reacție împotriva romanului eroico-galant sau eroico-istoric, reacție care îndeamnă romanul să se apropie de lumea contemporană, subliniindu-i „uritul" și imoralitatea[2]. Prin aceasta, apelul la picaresc și la autoritatea modelelor sale justifica marile ambiții ale romanului din această epocă. Este, deci, o altă față a *qui pro quo*-ului teoretic.

Acestea sînt datele care conturează perimetrul universului teoretic. În bună măsură, ele sînt expresia unei ignorări conștiente a resurselor artei romanești. În această epocă, falsificarea parțială a modalităților de definire a romanului reprezintă o soluție de legitimare. Iar dacă ocolesc oarecum aspectele fundamentale, ele reprezintă un dublu avantaj. În primul rînd, epoca impune romanul în rangul întîi tocmai printr-un asemenea comentariu. În al doilea rînd, ele marchează caracterul unitar al ideilor despre roman. Ansamblul lor nu exclude nici formularea unor opinii referitoare la esența romanului și nici evoluția de la o etapă la alta a epocii. Se pot distinge cel puțin trei asemenea etape: etapa luptei dintre antici și moderni, etapa deschisă de apariția romanelor lui Richardson și etapa finală, a luptei dintre ultimii sentimentali și ultimii libertini. Adevărul este, însă, că secolul al XVIII-lea a trăit o criză a romanului nu atît

[1] Cf. Ludwig Borinski, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, ed. cit., pp. 10—14.
[2] Cf. Adolfo Albertazzi, *Il romanzo*, Casa editrice Dottor Francesco, Vallardi, f.a., pp. 100—105.

în plan teoretic, cît în cel al creaţiei. Marea sa bătălie pentru roman e implicată în creaţie şi nu în interpretare.

Desprinderea din concepţia clasică depre roman ca şi constituirea treptată a uneia noi este notată într-un limbaj comun. Pentru început, gîndirea secolului s-a lăsat pradă unei contradicţii de origine clasică. Pentru Aristotel, arta corespundea „plăcerii de a imita" şi „plăcerii de a învăţa". Primei plăceri i se impun anumite restricţii, căci „o artă care nu lasă nimic neimitat e grosolană"[1]. În *Méthode pour étudier l'histoire (Metodă pentru studierea istoriei — 1713)*, Lenglet Dufresnoy acceptă ideea şi, extinzînd-o, consideră că unica raţiune de existenţă a istoriilor este aceea de a „îndepărta viciile cele mai grosolane, indicînd aversiunea şi ura pe care şi-au atras-o nelegiuiţii şi sceleraţii"[2]. Dacă romanului îi este specifică plăcerea de a imita fapte comune, atunci el trebuie să se consacre actului de cenzurare a păcatelor omeneşti. Se descoperă, însă, că moralizarea se face prin intermediul ficţiunii. Fără această ţinută morală, orice fel de ficţiune devine „un tertip care poate fi considerat inutil"[3]. Romanul îşi îndeplineşte misiunea morală prin iluzia de realitate, printr-o realitate deja interpretată. Or, aşa cum specificase Bacon, „un amestec de minciună sporeşte întotdeauna plăcerea"[4]. De aceea, raportul dintre valoarea instructivă şi savoarea ficţiunii este o problemă importantă. Condiţia romanului poate fi dedusă prin analogie cu poemul epic. În prefaţa la *Iliada* (1711), doamna Dacier constată că ficţiunea este o deghizare a adevărului, avînd ca scop să facă „mai agreabilă instrucţia

---

[1] Aristotel, *Poetica*, în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 188 (în versiunea din ediţia anterior citată, pasajul e mai puţin expresiv).

[2] Lenglet Dufresnoy, *Méthode pour étudier l'histoire*, apud Fr. Vial şi L. Denise, *Idées et doctrines littéraires du XVIII-ème siècle*, Ch. Delagrave, Paris, 1920, p. 356.

[3] Houdart de la Motte, *Discours sur la Poésie en général et sur l'Ode en particulier*, în *Odes*, Chez G. Dupuis, À Paris, 1707, p. XXI.

[4] Francis Bacon, *The Works*, W. Baynes & Son, London, 1824, p. 253.

care este ascunsă în ea"[1]. Ficțiunea ar fi o modalitate plăcută de a profesa idei morale. Dar secolul al XVIII-lea aduce viziunea sa relativistă, demonstrînd că a fi moral și a plăcea nu este același lucru peste tot și oriunde. În *Discours sur Homère (Discurs despre Homer — 1711)*, La Motte susține că, odată ce moravurile și concepțiile morale diferă de la un popor la altul, un poem poate fi excelent într-o țară, dar demn de milă într-alta. Argumentul era întrebuințat în lupta împotriva anticilor. Dar „relativitatea" ficțiunii va fi exploatată, în sens spațial, de Montesquieu.

Raportat la istorie, comparat cu valoarea instructivă a poemului epic, romanul insistă asupra asemănărilor, încearcă să-și demonstreze actualitatea. Se insistă asupra suportului moral al ficțiunii. În *Gil Blas* (1715) Lesage își amenință cititorul: „Dacă citești aventurile mele fără să ții seama de instrucțiunile morale pe care ele le cuprind, nu vei trage nici un profit din această lucrare"[2]. Legîndu-se de ideile *Artei poetice* a lui Horațiu, Fènelon stabilește și el asemănarea dintre istorie și poemul epic, bazîndu-se pe o serie de evenimente strîns legate, ambele pun la dispoziția cititorului un sistem de adevăruri instructive[3]. Pentru el, substituția acestor termeni e admisibilă. Un pas mai departe face abatele Dubos în ale sale *Reflecții critice asupra poeziei și picturii* (1719). Poetul trebuie să se ocupe de istoria modernă, pentru a interesa pe contemporani și a corespunde gustului lor. El are obligația de a fi natural, evitînd miraculosul și nebulozitatea. În același sens, Montesquieu consideră romancierul o subcategorie a poetului. Cînd recurge la ficțiuni, le numește istorii, imputîndu-le romancierilor că „își petrec viața căutînd natura, dar ratînd-o mereu"[4]. Adept al relativismului, el diferențiază romanele în două categorii: romane orientale („ale fatalității") și romane europene („ale prudenței"). Ele pot

[1] Mme Dacier, *Iliade d'Homère*, Chez Rigaud, À Paris, 1711, vol. I, p. LXIX.

[2] Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, în *Oeuvres*, Garnier Frères, Paris, 1876, p. 16.

[3] Cf. Fénelon, *Lettre à M. Dacier sur les occupations de l'Académie*. în *Dialogues sur l'Éloquence*, Garnier Frères, f.a., pp. 148—149.

[4] Montesquieu, *Lettres persanes*, Garnier, f.a., p. 304.

deveni prin lectură periculoase. Dar, adaugă ironic Montesquieu, nu sînt singurul pericol pentru cititor, aşa încît trebuie să li se recunoască „caracterul inclasificabil"[1].

Se formează cîteva coloane de demonstraţii a aceea ce este sau ar trebui să fie romanul. Cheia de boltă rămîne valoarea etică. Toţi romancierii pretind că oferă un „tablou de moravuri ale secolului". Chiar Sade, Restif de la Bretonne sau Choderlos de Laclos pledează, la sfîrşitul secolului, pentru avantajele morale ale romanelor lor. Mai aproape de adevăr sînt însă *Diavolul şchiop* al lui Lesage (1726) sau *Manon Lescaut* (1731) al lui Prévost. Pentru acesta din urmă, romanul corespunde imperativului horaţian, *utile dulci* („*instruire en amusant*")[2]. Este unul dintre puţinele adevăruri, unanim respectat. Faptul este însă suspect într-un secol care a avut plăcerea contradicţiilor şi a paradoxurilor. Este imposibil ca gînditorii acestui veac să fi fost adepţi comozi ai unei comode moralizări, cînd în creaţia lor au incendiat o lume de decadenţă. De aceea, în spatele pioaselor profesiuni de credinţă trebuie văzută o capcană întinsă celor care îi reproşau romanului imoralitatea.

Termenilor de comparaţie — istorie, poem epic — li se adaugă comedia, cu care romanul are comun imitaţia unui obiect *sine nobilitate*. În *Observations sur les ecrits modernes (Observaţii asupra scrierilor moderne — 17351 — 743)*, abatele Desfontaines arată că romanul este superior comediei, pictînd viaţa burgheză pe care comedia a început să o neglijeze. Asemănarea cu comedia i se pare esenţială şi lui Crébillon în amintita prefaţă la *Rătăcirile inimii şi spiritului* (1736). Comedia „vindecă" romanul de relatarea patetică a evenimentelor. Ideea este împărtăşită şi de Boyer d'Argens. Criteriile de apreciere a ficţiunii sînt sugerate de perfecţiunea în imitarea naturii, de evitarea „himerelor" tragice sau alegorice[3].

---

[1] Montesquieu, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1956, p. 1253.
[2] Prévost, *Manon Lescaut*, în *Oeuvres choisies*, Paris, 1810, vol. III, p. 239.
[3] J.-B. de Boyer d'Argens, *Lettres juives ou Correspondance philosophique, historique et critique...*, Haga, 1742, pp. 367—375.

În judecățile lui Boyer d'Argens și Bougeant din *Voiajul minunat al prințului Fan-Férédin* (1742), se disting și afirmații de subtilitate. Ei încearcă să facă deosebirea dintre roman și nuvelă, prin amploarea pe care romanul o dă narațiunii. Primul consideră că romanului îi este specifică utilizarea episoadelor „lungi", răspîndirea lor în cuprinsul operei, accentuarea pe accesoriu. Cel de al doilea ajunge să definească *efectul de întîrziere* pe care se bazează romanul. Pentru Bougeant, romanul „prelungește evenimentele și narațiunile". Ideea va fi exprimată și de Goethe în *Poezia epică și dramatică*, scrisă împreună cu Schiller. Faptul merită subliniat, pentru că secolul al XVIII-lea a trăit o adevărată dramă a umflării romanelor.

Apropierea de mijlocul secolului nu diminuează forța considerațiilor de tip moral. Romanele lui Richardson nu fac altceva decît să verifice premisele. Titlul complet al *Pamelei* (1741) este ilustrativ: *Pamela sau virtutea răsplătită, o serie de epistole familiare, scrise de către o tînără persoană părinților săi și publicate cu scopul de a cultiva principiile virtuții și ale religiei în spiritele oamenilor de cele două sexe, operă care are un fond adevărat și care în același timp întreține spiritul în mod agreabil printr-o varietate de întîmplări curioase și mișcătoare, purificată în întregime de toate acele imagini care apar în prea multe opere literare scrise pentru amuzamentul simplu tinzînd să înflăcăreze inima în loc să o intruiască.* Tot ceea ce se scrie arată că romanul este definit ca „o formă de ficțiune agreabilă din punct de vedere etic și emoțional"[1].

Apariția romanelor lui Richardson a declanșat o modă europeană. De aici înainte, pictura de moravuri se preschimbă în patetica urmărire a conflictelor interioare. În prefața la *Pamela*, Richardson demonstrează eficiența stilului epistolar, stil al comunicării directe sau al confesiunii.[2] Sub semnul creației lui, secolul a devenit conștient de deplasarea definitivă care s-a produs în arta romanului. Delimitările

---

[1] Cf. Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, Hutchinson's University Library, London, 1954, vol. I, pp. 41—45.

[2] Cf. pp. 108 — 109.

teoretice ulterioare vor ţine cont de experienţa sa. Reacţia cuprinde atît atitudini negatoare (adoptate de Henry Fielding), cît şi cultul pentru *Pamela* sau *Clarissa* („oficiat" de Diderot, Rousseau sau Friedrich von Blankenburg).

Iritat de excesiva moralizare şi de tonul sentimental, Henry Fielding a insistat asupra virtuţilor comice ale romanului. În prefaţa la *The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend, Mr. Abraham Adams (Istoria aventurilor lui Joseph Andrews şi ale prietenului său, domnul Abraham Adams* — 1741), el reia principiile aristotelice, determinînd pe această cale condiţia romanului. Împotriva lui Richardson dar şi a tradiţiei franceze din secolul precedent (tradiţie a romanţului, incluzînd operele lui La Calprenède, d'Urfé sau ale domnişoarei de Scudéry), Fielding consideră că romanul trebuie să fie „un poem eroicomic în proză". Se întrevede argumentaţia aristotelică. Dacă genul epic se împarte în tragic şi comic, putînd apărea în versuri sau proză, romanul se deosebeşte de poemul epic (Fielding dă exemplul lui *Telemah* de Fénelon), relatînd nu evenimente „grave şi solemne", ci unele „uşoare şi ridicole". Prin urmare, există un roman serios, asemănător cu poemul eroic, şi un roman comic, care înlocuieşte „sublimul cu grotescul"[1]. Aristotel sublinia diferenţa dintre tragedie şi epopee („epopeea are mai puţină unitate decît tragedia"[2]); Fielding se preocupă de aceea dintre comedie şi roman („acţiunea lui este mai întinsă şi mai cuprinzătoare, cercul de întîmplări mult mai larg, iar diversitatea personajelor mult mai mare"). Sub influenţa lui Hogarth, el este de părere că în roman comicului trebuie să i se alăture burlescul. Deosebirea dintre acestea, aşa cum este făcută de Fielding, are o mare importanţă. Comicul constă în „desăvîrşita copiere a naturii", pe cînd burlescul este un adaos de „monstruos şi nefiresc". Burlescul este forma literară a caricaturii, a cărei scop este de a „înfăţişa moştrii, nu oameni, iar deformările şi exagerările făcînd parte din arsenalul său". Afectările de tot

[1] Henry Fielding, *Joseph Andrews*, E.L.U., Bucureşti, 1966, pp. 25—26.
[2] Aristotel, *Poetica*, în *Arta poetice. Antichitatea*, ed. cit., p. 190.

soiul conduc, pentru Fielding, la ridicol. În sursele afectării (vanitatea și ipocrizia), se citește ceea ce îi impută lui Richardson. Căci, „numai prin afectare nenorocirile și calamnitățile vieții, ori imperfecțiunile naturii pot deveni obiecte de batjocură". Evitînd afectarea, dar și introducerea burlescului acolo „unde nu poate fi niciodată la locul lui" (sentimente și caractere), Fielding își împlinește vocația de moralist prin arma comicului[1].

După cum s-a văzut mai înainte[2], Fielding își dezvoltă concepția despre roman în *Tom Jones* (1749). Înaintea fiecărei cărți a romanului, el plasează o introducere teoretică în problemă. Romanul este văzut ca o imitație a firii omenești, printr-o împodobire pe gustul tuturor. Romancierul nu este însă un majordom de casă mare, ci un birtaș; nu mai puțin, el trebuie să știe cum să-și „dreagă" mîncărurile. Arta constă în „*the seasoning, the dressing, the garnishing and setting firth*"[3]. Deși își intitulează romanul istorie (istorie, la fel ca în *The Life and Death of Mr. Badman* — 1680 de John Bunyan, înseamnă biografie), Fielding arată că romanul nu urmărește toate faptele umane, trecînd sub tăcere perioadele lipsite de importanță, un fel de numere necîștigătoare la „marea loterie a timpului"[4]. El admiră libertatea romanului de a căuta adevărul prin lumea interioară a personajelor, în „păcătosul cuget" — „cel mai murdar dintre toate locurile"[5]. Pe el nu-l interesează idealizarea morală, ci perspectiva lucidă asupra „marelui teatru al lumii naturii", fără să cenzureze acțiunile și fără se accepte disprețul față de om[6]. Indispus de pledoaria lui Richardson pentru virtutea ideală, Fielding îl ridiculează, cerînd ca romanul să fie o imitație a naturii și nu a concepțiilor morale prin care cineva o falsifică. Prin Fielding și înaintașii săi, romanul englez din secolul al XVIII-lea cultivă o aspră viziune mora-

[1] Henry Fielding, op. cit., pp. 27—32.
[2] Cf. pp. 137—139.
[3] Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*, ed. cit,. vol. I, p. 4.
[4] Ibidem, p. 42.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem.

lizatoare, în care tiparele nobile se transformă în caricaturi, eroii în antieroi. Neavînd libertatea engleză, cenzurat de oficialitate (ordinul iezuit este alungat din Franţa abia în 1767), romanul francez s-a silit să fie moral şi moralizator, creînd o atmosferă sufocantă din care s-a ivit violenţa lui Sade sau Restif de la Bretonne. Cu toate acestea, apar din din ce în ce mai des protestele împotriva excesului moralizator şi împotriva condamnării romanelor sub pretextul imoralităţii. Un exemplu îl constituie Mouhy care, în prefaţa la *Le Financier (Financiarul — 1755)*, combate ideile învechite ale abatelui Jaquin.

Richardson a acţionat asupra romanului şi pe o cale pozitivă. Diderot arată foarte precis în ce măsură îi acordă meritul reînnoirii: „Printr-un roman s-a înţeles pînă în această zi o ţesătură de evenimente himerice şi frivole, a cărei lectură era periculoasă pentru gust şi pentru moravuri. Tare aş vrea să se găsească un alt nume pentru lucrările lui Richardson, care ridică spiritul, care ating inima, care respiră pretutindeni dragostea de bine, şi care sînt de asemenea numite romane..."[1]. Teoreticienii care-l admiră pe Richardson descoperă prin el un argument pentru a susţine că romanul are capacitatea de a evidenţia binele, trecîndu-l din maxime în acţiune[2]. În această latură — în care meditaţia asupra romanului îi relevă valenţele morale — se dezvoltă o concepţie a cărei importanţă nu poate să scape cititorului de azi. Romanul este o soluţie de existenţă, o prelungire sau dublare a vieţii într-o lume incomparabil mai bogată: „Parcursesem în intervalul de cîteva ore un mare număr de situaţii, pe care viaţa cea mai lungă de-abia le oferă în întreaga sa durată" [3]. Diderot pledează prin argumente care coincid cu apetitul pentru empirism al veacului. De aici se desprinde şi imperativul de a racorda romanul la existenţa contemporană, la realitatea imediată; scopul său este circumscris picturii de caractere, tabloului de moravuri

---

[1] Diderot, *Éloge de Richardson*, în *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1951, p. 1089.
[2] Ibidem, p. 1089.
[3] Ibidem, p. 1090.

contemporane, universului pasiunilor. Diderot nu crede că sarcina moralizatoare a romanelor lui Richardson contrazice firescul ori verosimilitatea, ci, din contră, găsește că istoriile lui sînt mai adevărate decît cele reale. „Istoria pictează cîțiva indivizi; tu pictezi specia umană; istoria atribuie cîtorva indivizi ceea ce nici nu au spus, nici n-au făcut; tot ce atribui omului, e spus și făcut.“ [1] Romanul nu e doar pictura vieții, ci pictura esențelor sale; realitatea romanului nu mimează lumea exterioară, ci reflexul ei interior.

Noutatea interpretărilor lui Diderot a fost remarcată în paginile anterioare, în legătură cu concepția sa despre scenicitatea romanului [2]. De aceea, se poate trece la un alt scriitor, admirator și el al lui Richardson. În a doua prefață la *Noua Eloiză* (1761), Rousseau face o distincție între cele două moduri prin care romanul influențează cititorul. Descriind viața interioară, romanul îl seduce, îl forțează prin simpatie să „facă un schimb imaginar“, îl transformă într-un nebun care vrea să fie „ceea ce nu este“; descriind lumea în care se mișcă personajele, romanul își înțelepțește cititorul. Criteriile morale se traduc în criteriile plăcerii prin lectură. Pentru Rousseau, „cea mai bună muzică este aceea care reunește plăcerea fizică cu cea morală“ [3]. Romanul se adresează unui cititor însingurat vorbindu-i în limba solitarilor. Pe măsură ce îmbătrînește, el își definește tot mai clar concepția despre lume. Cuvintele spuse despre el însuși din *Rousseau juge de Jean-Jacques* (*Rousseau judecătorul lui Jean-Jacques*) sînt ilustrative pentru căutările din *Emil* și *Noua Eloiză*. Romanul trebuie să meargă spre acea perioadă din viața omului în care „nimeni nu are interesul să se deghizeze“ [4]. Rousseau s-a îndreptat spre lumea copilăriei nu numai pentru a-și dezvolta ideile didactice, ci pentru a face o analiză a vieții profunde, pentru a descoperi puritatea

---

[1] Diderot, op. cit., p. 1097.
[2] Cf. pp. 115-116.
[3] Jean-Jacques Rousseau, *Seconde Préface de la Nouvelle Heloïse*, în *Julie ou La Nouvelle Heloïse*, Hachette, Paris, 1925, vol. IV, p. 355.
[4] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre au Père Le Sage*, în *Oeuvres complètes*, Baudouin Frères, Paris, 1826, vol. XX, p. 222.

naturală. Pentru el, verosimilitatea e condiţionată de sinceritate, de străpungerea vălului de disimulare, de conservarea ei în actul povestirii. Romanul trebuie să cîntărească actele personajelor, vorbele şi obişnuinţele lor, căci adevărata lor natură se ascunde. Obsedat de minciună sau complotul împotriva adevărului, Jean-Jacques impune o nouă modă de a vedea personajul, un nou fel de a-i motiva acţiunile. Dacă el adoptă maniera epistolară, imitîndu-l pe Richardson, o face pentru că doreşte să dezvăluie viaţa interioară a personajelor fără a se putea lăsa tentat de comentarii falsificatoare. Mai există, însă, şi un alt motiv, cel mai greu de bănuit. Într-un roman epistolar (care cuprinde numai colecţia de scrisori), personajul, lipsit de perspectiva autorului, nu se va înţelege pe sine în totalitate niciodată. Astfel, romanul epistolar nu păcătuieşte ca celelalte tipuri româneşti, sufocîndu-şi personajele prin supradeterminări caracterologice. Iar personajul nu poate spune totul despre sine. „ E o nefericire pentru Jean-Jacques (ipostaza sa de personaj — n.n.) că Rousseau ar putea să nu spună tot ceea ce ştie despre el. Aceste declaraţii sînt de aici înainte imposibile, pentru că vor fi inutile şi deoarece curajul de a le face nu nu ar atrage după sine decît umilinţa de a nu fi crezut.“ [1] Se poate deduce că, pentru a fi verosimil, romancierul trebuie să rămînă la nivelul slăbiciunilor umane şi, prin încetineala povestirii, să conducă insensibil spre un deznodămînt firesc şi un adevăr moral [2]. Pe aceeaşi linie se înscrie şi *Versuch über den Roman* (*Eseu despre roman* — 1774) al lui Friedrich von Blankenburg, pentru care romanul e „reprezentare a lumii reale, a psihologiei şi vieţii lăuntrice a omului“[3].

În mod egal, atît partizanii cît şi adversarii lui Richardson s-au îndepărtat de preacastele conflicte ale acestuia, eliberînd pe plan teoretic romanul de constrîngerile pro-

---

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques, Second Dialogue. Du naturel de Jean-Jacques, et de ses habitudes*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XVIII, p. 230.

[2] Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Seconde préface...*, ed. cit., pp. 381—382.

[3] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, ed. cit., p. 164.

gramatice. Structura intelectuală a romanului din secolul al XVIII-lea se caracterizează tocmai prin această luptă dintre prejudecată și refuzul prejudecății. Cu alte cuvinte, și în domeniul romanului secolul este, în primul rînd, polemic. În spatele fiecărui roman al vremii, cititorul de azi simte mai întîi comportamentul polemic al autorului. Romanul acestei epoci nu e atît o reflectare a realității, cît o reflectare a realității printr-o reacție de adversitate față de un alt mod de a o vedea.

În teoria romanului se remarcă apariția unor interpretări mai adecvate obiectului. Este, de aceea, cu atît mai surprinzătoare definirea romanului din *Enciclopedie*. În articolul despre roman, cavalerul de Jaucourt îl consideră a fi „o narațiune fictivă a diverse aventuri miraculoase sau verosimile din viața umană". Exemplul marelui roman rămîne *Telemah* al lui Fénelon. Totuși, sînt lăudați Richardson, Fielding și Rousseau. Mai interesantă este observația în legătură cu dispariția romanului cavaleresc, ceea ce a dus la „liniștirea spiritelor", la o „galanterie mai spirituală și mai liniștită" [1].

Angajîndu-se prin romanele sale în demonstrații și parodii, Voltaire își impune punctul de vedere și în acest domeniu. În articolele sale din *Dictionnaire philosophique* (*Dicționar filozofic* — 1752—1769), arată că epopeea era „un discurs în versuri", pentru simplul motiv că nu apăruse „obiceiul de a povesti în proză"[2]. La Voltaire se pot descoperi idei de o incontestabilă actualitate: atunci cînd nu coincide cu realitatea imitată, ficțiunea nu devine o minciună, ci o „falsitate"[3]. Or, falsul este altceva decît minciuna, primul apare în ordinea faptelor, cea de a doua în ordinea opiniilor despre ele. În măsura în care denaturează faptele, ficțiunea e falsă; în măsura în care le comentează deformat, este o „minciună". Realitatea și verosimilitatea depind de coerența faptelor, ca și de puterea pe care fiecare ființă sensibilă

---

[1] *Encyclopédie...*, ed. cit., art. ROMAN, vol. XIV, pp. 341—343.
[2] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, în *Oeuvres complètes*, Hachette, Paris, 1860, vol. XIII, pp. 255—256.
[3] Ibidem, p. 356.

o are în sine pentru a-şi reprezenta în creier lucrurile sensibile“ [1]. Teza este lockeiană; ficţiunea este rodul „imaginaţiei active“. Naraţiunea, prin aceasta şi romanul, reprezintă pentru Voltaire o activitate combinatorie de fapte reale, într-un sistem original, axat pe o memorie particulară şi pe o anume intenţie demonstrativă. Pentru el, ficţiunea nu este numai o imitaţie a realităţii, ci un mod de a o incorpora şi de a o afirma. Primează criteriul coerenţei semnelor, calitatea discursului prin care ea se constituie. Ficţiunea presupune o relaţie, în termenii lui John Locke, dintre „mental şi verbal“ [2].

Eliberarea de criteriile extraestetice se face simţită la Restif de la Bretonne şi la Sade. În articolul *Les Romans* (*Romanele*) din *Les Françaises* (*Franţuzoaicele* — 1786), Restif consideră că „nu romanele sînt condamnabile, ci romanele proaste“; romanul presupune o „delicioasă beţie“, prin intermediul căreia autorul, „cu cartea în mînă“, „ne arată calea“ [3]. Distrugător al măştilor de pudoare, Restif formulează condiţiile unui bun roman, „fondat în parte pe realitate“, fără să iasă din „clasa posibilelor“, el trebuie să-şi instruiască cititorul atît prin succese, cît şi prin nefericiri. Pentru acest motiv acceptă romanul şi Sade în *Idées sur les Romans* (*Idei despre romane*), specificînd că „mîna nenorocului dă distanţa exactă de la care trebuie să studiezi oamenii“ [4].

Fără să tragă concluziile lui Sade şi Restif, în acelaşi sens se exprimă şi Marmontel în *Essai sur les romans considérés du côté moral* (*Eseu asupra romanelor considerate din punct de vedere moral* — 1787) şi în *Éléments de littérature* (*Elemente de literatură*). Deşi nu se renunţă la demonstrarea valorii instructive, accentul cade asupra funcţiilor naraţiunii. Pentru Marmontel, acţiunea e rezultatul întîlnirii dintre seria de cauze şi seria de obstacole [5]. Ceea ce spune despre

---

[1] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, od. cit., vol. XIII, p. 610.

[2] John Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. cit., vol. I, p. 195.

[3] Restif de la Bretonne, *L'Oeuvre*, ed. cit., vol. II, pp. 361—362.

[4] Sade, *Idées sur les romans*, Ducros, Paris, 1970, pp. 54—55.

[5] Cf. Marmontel, *Oeuvres complètes*, Chez Verdière, A Paris, 1818, vol. XII, pp. 121—122.

epopee rămîne valabil și pentru roman, anume că naște un spectacol care nu e altceva decît „un mijloc al elocvenței poetice“ [1]. În același mod, se afirmă că alegoria e o „transparență care lasă să se vadă adevărul“ [2]. Alcătuind o țesătură de acțiuni, lăsînd să transpară adevărul, romanului îi este necesară dispersarea narațiunii prin elemente descriptive. Descripția este o condiție pentru vizualizarea scenei în care trăiesc și acționează personajele; cu alte cuvinte, cititorul este un spectator. Imitarea se limitează la notele generale, combinate apoi de autor după criteriul expresivității. Nu există „model complet în natură“, atrage atenția Marmontel [3]. Esențială este verosimilitatea, obținută de „poetul epic“ prin depășirea realității, în și prin model. Astfel, poetul „se preface“, introducînd în natură „compoziții ideale în care fiece latură își are modelul, dar al căror ansamblu nu există în ea“ [4].

Problemele care frămîntă sfîrșitul veacului sînt, într-un fel, altele decît acelea care preocupaseră începuturile. Din schema aristotelică, se subliniază din ce în ce mai mult latura referitoare la mijloacele specifice imitației romanești; paralel, este diminuată importanța tonului în imitație și se renunță aproape cu totul la ierarhia clasică a obiectelor imitate. Diferențele dintre umil și sublim, dintre vers și proză, nu mai fac ravagii spirituale. Imoralitatea romanului nu mai este un cap de acuzație, cel mult un pretext pentru a sublinia răul social. Sînt descoperite aspecte esențiale ale artei romanești. În scrierile despre poezia epică și dramatică, Goethe și Schiller vorbesc despre funcția retardantă (*retardierende*) a epicului, termen și accepție care vor avea o lungă carieră europeană [5]. Asupra lui va simți nevoia să accentueze și secolul nostru, arătînd că romanul

---

[1] Marmontel, op. cit., vol. XII, p. 145.
[2] Ibidem, p. 175.
[3] Ibidem, vol. XIII, pp. 461—462.
[4] Ibidem, pp. 478—479.
[5] Cf. Goethe și Schiller, *Über epische und dramatische Dichtung*, în *Goethes Werke*, ed. cit., vol. XII, p. 250.

„este un gen esențialmente retardant (*retardario*)"[1]. Între dispreţul faţă de roman — formulat printre alţii şi de Johann Christoph Gottsched în *Versuch einer critischen Dichtkunst* (*Încercare de artă poetică critică* — 1730) — şi supremaţia necontestată a romanului se aşază un interval de timp în care ideile veacului se organizează, ajungîndu-se la mîndria — afişată de Marmontel — de a avea „romane mai bine concepute decît cele mai frumoase poeme"[2].

Evoluţia concepţiilor despre roman marchează în secolul al XVIII-lea aceeaşi desprindere de arta clasică şi apropiere de arta romantică. În planul creaţiei, depăşirea clasicismului a fost mult mai rapidă. În teoria romanului, secolul al XVIII-lea a dus o dramatică luptă cu sine însuşi, pentru a renunţa la falsele criterii şi pentru a dezvălui tainele artei romaneşti. În ciuda acestui contratimp dintre creaţie şi teorie, ambele planuri sînt convergente. Ansamblul lor concretizează o serie de dizlocări fundamentale.

Romanul secolului al XVIII-lea tinde, printr-o latură a sa, spre depăşirea comicului. Nume ca Swift, Lesage, Montesquieu sau Voltaire par că infirmă această deplasare spre gravitate a romanului. Dar comicul pentru romanul acestui veac nu mai este reflexul abordării unei realităţi vulgare ori umile, ci o soluţie de distanţare faţă de evenimentele narate, o posibilitate de a le cataloga şi comenta prin oglinda rîsului. Comicul îşi reînnoieşte resursele, devenind modalitatea de a profesa adevărurile despre lume. Noii constituţii comice îi corespunde respingerea eroicului. Aventurile romaneşti din secolul al XVIII-lea au fost lecuite de grandios prin experienţa lui Ariosto. În această vreme, aventura gravă nu este proba de foc a nobleţei personajului, starea de expansiune şi verificare a virtuţilor sale neîntrecute, ci o încurcătură stupidă, neprevăzutul care îmbogăţeşte viaţa spirituală. Antieroul este la modă. El se numeşte Usbek (*Scrisorile persane*), Gulliver (*Călătoriile lui Gulliver*) sau Gil Blas (*Istoria lui Gil Blas*) etc. Depărtîndu-se de

---

[1] José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, ed. cit., vol. III, p. 393.

[2] Marmontel, op. cit., vol. XIII, p. 582.

ambițiile epopeii, parodiind-o — așa cum face Fielding în *Tom Jones* — sau creînd prin răsturnare senzația urîtului, romanul își justifică prezența printre speciile literare preferate prin apelul său constant la verosimilitate și naturalețe. În aceasta constă marea revoluție a prozei care a avut loc în secolul al XVIII-lea. Fabulosul nu mai corespunde gustului vremii o bună perioadă de timp; la Swift el este un pretext alegoric. Dacă sfîrșitul secolului înregistrează o întoarcere la savoarea miraculosului sau fantasticului — prin Walpole, Lewis, Anne Radcliffe sau Cazotte —, faptul a devenit posibil după un lung exercițiu al romanului în construirea unor conflicte și cadre naturale. Căci „teroarea" fantasticului se datorează tocmai naturalului în care sînt îmbrăcate elementele supranaturale.

Cultivarea aspectelor sau zonelor umile ale vieții sociale a spiritului burghez, iese din imperiul comicului odată cu romanul sentimental, care patetizează cotidianul. Sînt multe căile prin care veacul își precizează această atitudine. Marivaux participă la acest proces descriind psihologia feminină, Prévost dezvăluind dezastrele psihice, Richardson apelînd la tensiunea epistolelor, Diderot pledînd pentru libertate, Rousseau disprețuind tot ceea ce este aristocratic, Sade urînd dogmele și conformismul etc. Încadrarea lui Sade în aceeași serie cu sentimentalii e motivată de faptul că descoperirea totală a urîtului constituie forța epică a literaturii libertine. Pe o cale sau pe alta, secolul a redescoperit individul. Zorile romantismului făceau ca romanul să alcătuiască mai puțin galerii de caractere, permițînd personajelor să depășească prin datele vieții lăuntrice schemele caracterologice.

Dependent față de demostrațiile asupra rolului și eficienței sale morale, romanul secolului al XVIII-lea a căutat să estompeze celelalte date ale sale. Acest lucru se observă și în constanța cu care romancierii veacului au dublat naratiunea printr-un comentariu sau o demonstrație. Fără a se acorda un sens peiorativ cuvîntului, secolul al XVIII-lea este din acest punct de vedere un secol de decadență, la fel cu oricare altă vreme în care a primat sarcina intelectuală

în imitaţia realităţii şi nu realitatea percepută [1]. În secolul luminilor, romanul este mai degrabă o demonstraţie decît un spectacol sau spectacolul unei demonstraţii. Dar natura demonstraţiilor se modifică de la o etapă la alta. Pentru început, realitatea era pentru romanul epocii o măsură etică; spre sfîrşitul secolului, devine din ce în ce mai evident că realitatea, iluzia de realitate, e o măsură estetică a romanului. Valoarea naraţiunii depinde de coerenţa datelor înseriate, de măsura în care discursul narativ („limbaj al adevărului" [2] sau „limbaj fereastră" [3]) înglobează viaţa, fiind o manifestare a ei. Între fapta reală şi fapta narată există un raport de probabilitate. Fielding afirmă aceasta: „Nu este posibil şi suficient doar să ne justificăm, trebuie să ne menţinem în cadrul regulilor probabilităţii". Dar regulile probabilităţii diferă de la o epocă la alta, şi chiar în interiorul uneia singure. Iluzia de realitate, aşa cum este dimensionată într-o anume epocă, presupune raportarea în actul de interpretare la tipul de subiectivitate în numele căreia se naşte. Marea artă a romancierului constă în estomparea caracterului de realitate interpretată şi mediată, în posibilitatea de a-i da cititorului iluzia că asistă el însuşi la desfăşurarea conflictelor. Dar, aşa cum s-a văzut, romancierul secolului al XVIII-lea nu poate renunţa la virtuţile comentariilor paralele. Originea acestei stări de lucruri se află în suspiciunea faţă de ficţiune. Păstrînd ambele planuri, întrebuinţînd raporturile de asemănare sau contrast, acest tip de romancier descrie înainte de toate reacţiile naratorului şi abia pe urmă pe cele ale personajelor. Emiţînd ide asupra evenimentelor relatate, el nu are impresia că deformează adevărul pentru a-l introduce în demonstraţie, ci convingerea că prin aceasta măreşte puterea de seducţie a ficţiunii. Premisa este următoarea: faptele sînt atît de vii şi adevărate, încît îl şochează pe narator şi-l forţează

---

[1] Herbert Read, *Imagine şi idee*, ed. cit., pp. 87—89.
[2] Paul Valéry, *Tel Quel. Choses tues. Moralité. Littérature*, Gallimard, 1941, p. 145.
[3] David Lodge, *Language of fiction*, ed. cit., p. 5.

să-și comenteze reacțiile. De aceea, comentariul este oglinda în care naratorul se privește pe sine, își calculează tabla de valori și comunică cititorului rezultatul.

Înnoirea resurselor comice, respingerea eroicului, fabulosul alegoric impun luarea în discuție a trei romane fundamentale pentru istoria romanului din secolul al XVIII-lea: *Scrisorile persane*, *Călătoriile lui Gulliver* și *Istoria lui Gil Blas*. Motivele acestei alegeri sînt complexe. În primul rînd, fiecare dintre ele reprezintă un cap de serie în întrebuințarea unor trame narative: călătoria falsului străin într-un spațiu real (*Scrisorile persane*), călătoria într-un spațiu fals străin (*Călătoriile lui Gulliver*) și călătoria picarescă (*Gil Blas*). Fiecare dintre aceste romane pune în evidență mutațiile specifice secolului. În al doilea rînd, ele sînt modele pentru mulți alți romancieri ai vremii. În al treilea rînd, prin raportare la ele poate fi sesizată devenirea romanului în secolul al XVIII-lea.

Apariția *Scrisorilor persane* (1721) a provocat o surpriză generală. Cauza nu provenea din cine știe ce inovație în planul mijloacelor întrebuințate. Organizarea universului din perspectiva unui analist străin — ficțiunea străinului — este un truc preexistent autorului *Spiritului legilor*. Un exemplu este oferit de *L'Espion du Grand Seigneur* (*Spionul marelui senior* — 1684) de Giovanni Paolo de Marana. Exista, de asemenea, o adevărată manie a comparațiilor dintre Orient și Occident, favorizată de relativism. Charles Cotolendi publică *Voiajul în Persia și Indiile Orientale* (1711). Voltaire, în *Eseul asupra moravurilor și spiritului națiunilor*, fac considerațiuni despre viața și civilizația persană. În *Spiritul legilor*, însuși Montesquieu se ocupă de modul de viață persan. Nu mai puțin, „colecția de scrisori ca sistem descriptiv" fusese întrebuințată foarte mult și în secolul anterior [1]. Modalitatea epistolară depășește romanul și servește la expunerea unor teorii într-o formă accesibilă, fără pretenții de tratat sau sistem, cu o pronunțată doză de vervă, subiectivitate și impresie. Mijlocul este exploatat de

[1] Cf. Jean Rousset, *Forme et signification*, ed. cit., pp. 80—85.

Voltaire în *Lettres Angloises* (1734) (în descrierea prin comparaţie a spiritului englez), de Giuseppe Baretti în *Lettere familiari ai suoi tre fratelli* (1762—1763) (unde îşi organizează consideraţiile prilejuite de un voiaj în Franţa, Spania şi Portugalia), de Francesco Algarotti în *Lettere sopra le scienze militari del Segretario fiorentino*, de Diderot în *Lettre sur les aveugles* (unde reia consideraţiile lui Berkeley despre constituirea spaţialităţii), de Severino Bettinelli în *Lettere virgiliane* (1757) (o colecţie de scrisori expediate de Virgiliu de „dincolo de mormînt") şi în *Lettere inglesi* (1766). Dar şi de romancierii acestui secol de la Montesquieu şi pînă la Laclos. În ceea ce priveşte colecţia de scrisori ale unor străini care călătoresc, tradiţia secolului o păstrează de la Montesquieu la *The citizen of the vorld* (*Cetăţeanul lumii* — 1762) al lui Goldsmith, prin mulţimea de „scrisori" portugheze, irocheze, chineze, evreieşti, peruviene sau marocane.

Noutatea *Scrisorilor persane* era dată de funcţia acordată fiecărei modalităţi în parte, ca şi de sistemul acestora de a organiza o realitate istorică în secvenţe analitice, de a acorda subiectivităţii falsului străin maximă putere de observaţie şi, prin aceasta, de a relativiza tipurile de viaţă socială şi de a le comenta pe viu. Se demonstrează că aceeaşi lume poate fi privită sub unghiuri multiple, unghiuri care constituie tot atîtea soluţii de verosimilitate.

Prin introducerea falsului străin într-o lume reală, Montesquieu transforma obişnuitul, banalul, într-un fapt neobişnuit, uimitor pentru omul care aparţine altui orizont, conferea comentariului şi ideilor comparatiste firescul oricărui act de generalizare prin care omul încearcă să integreze noul. Străinul său, reprezentînd subiectivitatea formată în alte convenţii sociale, îi oferea seriosului magistrat de la Brède posibilitatea de a lua în rîs o lume care se credea serioasă, de a face o descriere picantă a vremii sale. Este aceeaşi galanterie, atît de gustată pe vremea Regenţei. E normal, deci, ca galantul magistrat să se fi ascuns sub nume false dar să fi acceptat, fără mofturi, succesul. În secolul al XVIII-lea, drumul spre Academie nu-l deschidea seriozitatea.

Pentru a descrie Franţa din primul sfert de veac al XVIII-lea din unghiul musulmanului — al nobilului oriental,

al stăpînului de harem, al persanului — Montesquieu apelează la călătorie. Lumea convențiilor orientale călătorește spre Franța; o ființă sociabilă în stil persan se suprapune cu ființa sociabilă în stil francez prin intermediul voiajului. Doi persani, Usbek și Rica, se exilează din patrie și pleacă spre Europa. Autorul nu își admite decît rolul de traducător, stilizator și selector al scrisorilor expediate. Voiajul lui Usbek și Rica e o supoziție, însă o supoziție obligatorie, pentru că fiecare scrisoare poartă data și locul expedierii. Romanul începe cu o scrisoare adresată de Usbek prietenului său Rustan din Ispahan, datată 15 ale lunii Saphar 1711 (după calendarul mahomedan[1]) și expediată din Tauris; romanul surprinde călătoria deja începută, corespondenții se află la distanță. Scrisoarea de încheiere aparține unei neveste a lui Usbek din seraiul de la Ispahan, Roxana, expediată spre Paris la data de 8 Rebiab 1720. Romanul decupează 9 ani din această călătorie, începută la Ispahan și terminată, probabil, tot la Ispahan. Traiectoria lui Usbek și Rica se constituie prin unirea imaginară a unor puncte de intersecție între axa timpului și axa spațiului: de la Tauris, 15 Saphar 1711 ... Erzeron, 10 Rebiab 1711 ... Smirna, 2 Rhamazan 1711 ... Livorno, 12 Saphar 1712 ... Paris, 4 Rebiab 1712 ... pînă în clipa în care la Paris sosește (în cît timp?) o scrisoare expediată din seraiul de la Ispahan, 8 Rebiab 1720. Voiajul nu e altceva decît o scară imaginară pe care cititorul stabilește succesiunea epistolelor. Mobilitatea este iluzorie și nu servește decît ca motivație firească a felului cum ajung cele două personaje „străine" la Paris. În fața lectorului nu se desfășoară decît o singură categorie de acte: *actul expedierii unei scrisori, dintr-o presupusă localitate către alta, la fel de presupusă*. Pe calea romanului epistolar, Montesquieu își asigură imobilitatea necesară picturii de moravuri. Montesquieu a respectat un adevăr pe care secolul al XVIII-lea l-a știut foarte bine: romanul e

[1] Cf. Shackleton, *The Moslem chronologie of the Lettres persanes*, în *French Studies*, 1954.

o călătorie [1] (călătoria ca deplasare riscantă, plină de neprevăzut, izvoditoare de aventură și împlinire, călătoria ca salvare din banalitate). De altfel, și basmul se bazează pe aceeași atitudine: fără călătorie nu se întîmplă nimic, nu se trăiește, nu există destin. Montesquieu a știut să renunțe în același timp la ea; pe el nu-l interesa deplasarea în spațiu a unor presupuși străini, ci analiza spațiului prin care trec.

Cu colecția de scrisori în față, Montesquieu începe demonstrația. Un singur alter ego „persan" nu-i ajunge, pentru că nu ar putea vedea totul și nici înțelege totul. De aceea se stabilește la un cuplu de persani: unul mai bătrîn, om cu griji și cu harem lăsat acasă, înclinat spre meditația religioasă (Usbek) și altul tentat de viața galantă pariziană, mai viu și mai agitat (Rica). Prin aceste două diferite dar complementare conștiințe străine, Montesquieu poate vedea nuanțat viața franceză și se uimește în fața mai multor ciudățenii. Dar ambiția sa descriptivă și analitică nu se oprește la Franța. În *Scrisorile persane* Franța ocupă doar locul central. Montesquieu își întinde aria de investigație și asupra Spaniei, Portugaliei, Italiei sau Rusiei. Mai calculat decît Voltaire (care în *La Princesse de Babilon* o aleargă pe aceasta cu scop gnomic prin toată Europa), el nu răpește celor două personaje timpul de analiză consacrat Parisului. Adaugă alți persani, în corespondență cu cei doi: Nargum, trimisul Persiei la Moscovia, îi expediază lui Usbek o scrisoare din Moscova, la 4 al întîiului Rebiab 1715; Rhédi îi scrie aceluiași din Veneția. În ceea ce privește Spania, Montesquieu folosește o altă modalitate, citarea unei scrisori într-o scrisoare: Rica îi remite lui Usbek prin scrisoarea a LXXVII-a copia alteia aparținînd unui francez care a călătorit prin Spania și Portugalia. Pentru detaliile care se referă la imperiul otoman, situația nu i-a solicitat lui Montesquieu un surplus de ingeniozitate, întrucît voiajul celor doi persani trebuia să treacă, oricum, pe acolo. Iată-l deci pe „traducătorul" scrisorilor cum își multiplică sistemul epistolar din necesități demonstrative.

---

[1] Cf. Romul Munteanu, *Literatura europeană în epoca luminilor*, ed. cit., p. 161.

Colecția de scrisori persane pare lipsită de o ordine interioară, afară de cea temporală. Dar situația nu e așa, chiar dacă Montesquieu s-a străduit să lase impresia aceasta în introducere. Romanul lui Montesquieu are o arhitectonică adecvată scopurilor sale demonstrative. Principiul ei fundamental este juxtapunerea a două mentalități, a celei persane cu cea europeană (franceză) și comentariul uneia prin cealaltă. Montesquieu a respectat un plan riguros.

1. Conștiința persană se deplasează spre Europa (Usbek + Rica); prin datare și localizare, scrisorile motivează ajungerea la suprapunere.

2. Pentru a putea interpreta realitățile europene dintr-o perspectivă exterioară, conștiința străină trebuie să devină persană. Montesquieu nu intenționează să descopere Europa în numele unei subiectivități goale, ci în acela al unei tradiții seculare. Pentru aceasta, Montesquieu alcătuiește *o primă serie de scrisori: scrisorile expediate din Persia sau către Persia, în care se discută despre chestiuni exclusiv persane*, despre cumpărarea de eunuci, paza haremului, iubirea și așteptarea nevestelor, regulile de comportament, certurile lor. Prin această primă coloană epistolară, se constituie *conștiința persană.*

3. Conștiința persană devine din ce în ce mai amplu o oglindă a realităților europene. Se acumulează o a doua serie de epistole expediate din Europa către Persia, în care le este comentat persanilor din punct de vedere persan peisajul social european. Aceștia iau act de sistemul de guvernământ, de importanța și influența bisericii, de contradicțiile dintre principiile instituțiilor și aplicarea lor de către indivizi etc. În limbaj oriental, este trădată adevărata și europeana stare de lucruri.

4. Între gîndirea persană, aplicată realităților persane, și gîndirea persană, aplicată realităților europene, se produce o ruptură: Usbek este din ce în ce mai frămîntat de războaiele din harem și nu mai are timp să privească Franța; Rica se europenizează în schimb tot mai mult. Romanul nu mai are rost, oglinda persană s-a alterat.

Prin intermediul cuplului Usbek — Rica, Europa dialoghează cu Orientul. Ca într-o corespondență autentică,

în această fictivă circulație de scrisori există o mișcare de bază: de la adresant (situat în spațiul trimiterii) spre adresă (spre spațiul adresării). Atît Europa cît și Persia joacă ambele roluri, dar diferențiat. Cînd Europa este spațiul trimiterii, atunci ea este comentată în favoarea persanilor; ca spațiu al adresării, ea receptează situații care-i interesează exclusiv pe călătorii persani. Cînd Persia este spațiu al trimiterii, se comunică doar noutățile sau se cer noi ordine de executat; cînd este spațiu al adresării, ea captează întreg sistemul de viață european. Se poate vedea că aceste patru situații esențializează relația dintre Europa (spațiu al trimiterii) și Persia (spațiu al receptării), iar relația Persia (spațiu al trimiterii) și Europa (spațiu al receptării) este doar reflexul secundar care o pune în valoare pe prima. Usbek și Rica compară două lumi; ei sînt cei care trimit vești, ei sînt cei care le primesc.

Se vede cît calcul a întrebuințat Montesquieu pentru a-și realiza comparația dintre cele două lumi. Montesquieu dispunea de o informație, largă pentru vremea lui, despre lumea din care își extrăsese personajele și prin care voia să vadă cu ochi străini continentul nostru. Comparațiile sînt, uneori, seducătoare. De ce totuși se vorbește despre „falsul străin", despre „ficțiunea străinului"? Motivul principal îl găsim tocmai în felul cum se clădește această conștiință persană. În primul rînd, ceea ce le scrie Usbek persanilor săi n-are nici un rost pentru aceștia. În scrisoarea a II-a el îi descrie mai-marelui eunucilor care îi sînt atribuțiile. În mod normal, ar fi trebuit să le cunoască. Adresarea către el e un truc, scrisoarea descrie pentru cititorul european situația haremului. *Adresa e falsă.* Același lucru se petrece și în scrisoarea a XXVI-a în care îi repovestește, inutil, Roxanei prelungita și neplăcuta istorie a desvirginării ei. Europeanul era cel care avea ceva de aflat din scrisoare, căci Roxana, oricum, aflase. Totul se petrece ca într-un mesaj destinat interceptării. Altfel ce rost au detaliile? În al doilea rînd, ignoranța lor e falsă în ceea ce privește Europa. În scrisoarea către Ibben (a XXIV-a), Rica spune: „Nu crede că aș putea, pentru moment, să-ți vorbesc profund despre moravurile și obiceiurile europene; eu însumi nu

am despre asta decît o idee ușoară și am avut de abia timp să mă mir"[1]. Dar, imediat, trece la considerații despre bogăția regelui Franței față de cel al Spaniei, despre stupida supremație a „magicianului care se cheamă papa"; ride de euharistie, constată ironic revolta femeilor față de bula Unigenitus etc. Un persan care declară că nu știe nimic, care se miră, dar care merge direct în profunzime. Străinul nu este decît o aparență ironică, dincolo de care Montesquieu face teoria separării puterilor în stat, aduce elogiul legilor, ridiculizează atotștiința divinității, pledează pentru toleranța religioasă, vorbește fals religios despre nașterea cosmosului. „Există filozofi care disting două creații: aceea a lucrurilor și aceea a omului. Ei nu pot înțelege că materia și lucrurile create n-ar avea decît șase mii de ani; că Dumnezeu n-ar fi întîrziat în toată eternitatea operele sale și n-ar fi uzat decît ieri de puterea sa creatoare."[2]

Dar Montesquieu a ales romanul pentru a transforma aceste grave adevăruri într-o ironică trădare a lor. Ironia sa se realizează în primul rînd prin „persaneizarea" cititorului: îi sînt explicate lucrurile, ca unui persan. Apoi prin bagatelizare și iconoclastie, precum și prin introducerea unor povestioare licențioase. Universitatea din Paris e fiica cea mai mare a regilor și, de aceea, *„rêve-t-elle quelquefois"*; Academia e un tribunal care respectă hotărîrile altora; religia e un subiect de ceartă și nu unul de concepție. Usbek se „miră" de ireligiozitatea creștinilor, făcînd un portret, care s-ar potrivi lui Voltaire: „Eu cred în imortalitatea sufletului cu semestrul; opiniile mele depind absolut de constituția trupului meu (...) Știu bine să împiedic religia să mă mîhnească cînd îmi merge bine; dar îi permit să mă consoleze cînd sînt bolnav: atunci cînd nu mai am nimic de sperat dintr-o parte, religia se prezintă și mă cîștigă prin promisiunile ei; eu vreau să mă dau ei și să mor de partea speranței"[3]. Situația socială a femeilor din Europa provoacă persanilor cînd indignare, cînd reflexii ironic

[1] Montesquieu, *Lettres persanes*, ed. cit., p. 53.
[2] Ibidem, p. 247.
[3] Ibidem p. 170.

superioare. În stil persan, Montesquieu introduce o frumoasă povestioară despre paradisul femeilor: lumea haremului pe dos, un harem de bărbaţi. Amuzante sînt rîndurile despre „medicina spirituală", ca şi caricaturile ori portretele absurde. O asemenea situaţie o întîlnim în scrisoarea a LXXVIII-a, în care Rica reexpediază raportul despre Spania al unui anonim francez. Montesquieu acordă aici o funcţie mustăţii, ca, mai tîrziu, Gogol nasului. „Cît despre mustaţă, ea este respectabilă prin ea însăşi şi independent de consecinţe (...) aşa cum bine a demonstrat-o un faimos general portughez în Indii; căci găsind că are nevoie de bani, îşi tăie una din mustăţi şi trimise să ceară locuitorilor din Goa douăzeci de mii de pistoli pentru acest gaj; ele i-au fost achitate din capul locului şi, prin urmare, el şi-a retras cu onoare mustaţa."[1]

Prin ficţiunea străinului, Montesquieu a realizat o firească alăturare a descrierii de fapte cu comentariul lor. Surpriza provocată de descoperirea ciudăţeniilor europene îi obligă pe persani la o judecată generalizatoare: comunicîndu-le celor de acasă, ei comentează şi explică cazuri semnificative. Usbek, Rica, Rhédi, Nargum, sînt camere de luat vederi în stilul secolului al XVIII-lea; ei nu văd oameni şi locuri, ci moravuri şi concepţii. Ficţiunea străinului devine la Montesquieu posibilitatea unei răsturnări: uimirea străinului evoluat nu-l împiedică să mediteze, ci îl obligă să abstractizeze, să facă scheme reprezentative. Astfel comentariul se amestecă intim cu planul faptelor, generînd acel soi de verosimilitate a epocii în cadrul căreia abstractul este predominant. Prin faptul că întrebuinţează modalitatea epistolară, Montesquieu se dizolvă ca autor în spatele măştilor persane. În scrisorile acestora, apare o lume sistematizată, modelată. Scrisoarea e la Montesquieu o secvenţă ideală care poate fi împlinită în mintea receptorului cu detaliile particulare, după dorinţă şi fantezie. Pentru că scopul ei nu e de a povesti ceea ce i s-a întîmplat celui care o scrie. Prin modalitatea epistolară, Montesquieu evită trecutul ca timp al naraţiunii,

[1] Montesquieu, op. cit., p. 175.

ca timp al faptelor întîmplate, el esențializează prezentul ca timp al argumentării și adevărului. Scrisorile sale sînt verosimile nu pentru că ar fi posibil ca doi persani să sosească la Paris, ci pentru că felul de a înțelege realitățile europene e corect, adevărat. Este una din soluțiile de mare ingeniozitate pentru a introduce realitatea în sistemul narativ, depășind impresia de realitate și pictînd direct adevăruri. În *Scrisorile persane* Montesquieu aduce narațiunii adevărul ideilor, o scoate din sfera posibilității sau aparenței, îi oferă atributul de adevărată. Rîndurile precedente conduc la o formulare ciudată, dar nu mai puțin justificată de constituția acestei opere: *Montesquieu realizează o verosimilitate adevărată.*

În literatura engleză din al treilea deceniu al secolului al XVIII-lea, apare o operă care se bazează pe o situație contrară: *neverosimilitatea adevărată.* Cel care o ilustrează genial se numește Jonathan Swift, iar opera, *Călătoriile lui Gulliver* — 1726. Avem în față o altă cale aleasă de un romancier al secolului — adorator și el al demonstrațiilor, măsurătorilor, comparațiilor — care s-a consacrat analizei omului, societății, sistemelor de guvernare etc.

Angajat în toate disputele vremii sale — în disputele bisericești, în cearta dintre antici și moderni, în luptele dintre whigi și tory (el însuși a fost atît whig cît și tory) — Swift a posedat plenar o armă literară care l-a imortalizat printre marile figuri ale culturii mondiale: comicul sublim, absurdul. Cunoscut pretutindeni ca autor al lui *Gulliver*, Swift a fost în primul rînd un pamfletar, posesorul unei violente arte de negare prin ridicol, caricatură și paradoxuri. În modalitate comică, pamfletul este un sistem de desființare a firescului exterior, de deformare și recompunere scheletică a realității, de exagerare a unor părți și de miniaturizare a altora. El e executat de o conștiință dispusă să vadă totul, de la plus infinit la minus infinit. Swift a avut șansa unică de a stăpîni din plin această vocație. De la *The Tale of a Tub* sau *The Battle of the Books* (publicate abia în 1704), *A Discourse on the Contests and Dissentions between the Nobles and the Commons in Athens and Rome* (1701), *An Argument against Abolishing Christianity* (1708) sau *The Conduct of the Allies*

and of the late Ministry in begining and carying on the present war (1711) pînă la *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture* (1720) sau *A Modest Proposal* (1730), neobositul Swift își duce bătăliile sale împotriva lumii contemporane, transportîndu-o în țara măștilor, alegoriei sau caricaturii [1]. Cînd publică în 1726 călătoriile „în mai multe țări îndepărtate" ale lui Gulliver, are ocazia să-și obiectiveze considerațiile, să-și tempereze verva polemică și să o introducă într-un sistem general de înțelegere a universului uman. Călătorind cu personajul său și distanțîndu-se de o Europă degenerată, Swift nu o poate uita o clipă și nu o iartă niciodată.

Swift apelează și el la modalitatea narativă a călătoriei. Călătoria lui Swift se desfășoară pe mare, imensitatea care poate justifica totul, care poate introduce în limitele posibilului aventuri imposibile. Cine are curiozitatea să privească o hartă a globului pămîntesc de la începutul secolului al XVIII-lea va constata cîte pete albe, cîte necunoscute, cîte enigme spațiale avea acesta pentru omul european. Călătoria pe mare devine la Swift o posibilitate adecvată de a povesti și detalia întîmplări incredibile; marea e o soluție de a face credibil incredibilul, motivează saltul spre necunoscut.

Ca și Montesquieu sau alți scriitori ai acestui secol, Swift nu narează în numele său, nu reia faptele și nu le comentează din postura atotștiutoare a autorului care are toate libertățile de a imagina orice. Romanul nu este altceva decît jurnalul de călătorie al lui Lemuel Gulliver. O narațiune la persoana întîi, care pune în mișcare vălul de amintiri ale unui pătimaș călător. Lemuel Gulliver povestește despre cele întîmplate lui Lemuel Gulliver, personajul este naratorul aventurilor sale.

Swift nu se mulțumește însă cu aceasta. Căci, pentru a-și reliefa grupajele de evenimente incredibile, el are nevoie să supraaccentueze verosimilul. Există încă cel puțin două garanții ale aparenței de realitate, prin care Swift își asigură narațiunea. În primul rînd, stabilește cu precizie itinerarul.

---

[1] Cf. J. Middleton Murry, *Swift*, Longmans and Green, London, 1961, pp. 23—24.

Între 4 mai 1699 și 5 decembrie 1715, romanul cuprinde patru călătorii în depărtările misterioase, în insulele care se vor dovedi a fi oglinzi strîmbe, dar oglinzile adevărului. Primul voiaj începe la 4 mai 1699, în portul Bristol, și se încheie la Downs în 13 aprilie 1702. Gulliver întîmpină anul 1700 în țara piticilor. Al doilea începe la 12 iunie 1702 în același port Downs și se încheie, tot aci, în ziua de 3 iunie 1706. A treia călătorie, din portul Downs pînă în portul Downs, poartă ca dată de început 5 august 1706 iar de sfîrșit 16aprilie 1710. A patra ia naștere odată cu ieșirea din rada portului Portsmouth, la 7 august 1710, și se termină la 5 decembrie 1715. Evenimentele nu s-au petrecut într-un trecut incert. Călătoriile se așază firesc pe axa timpului, ocupă aproape 15 ani fără întrerupere. Timpul în care Gulliver este prizonierul lilliputanilor, în care face reflexiuni despre constituția uriașilor din Brobdingnag, vizitează academia din Lagado sau conversează cu houyhnhnmii despre superioritatea calului față de om, este istoric, pentru că în Anglia el pulsează normal, iar Gulliver nu-l uită niciodată. Dacă itinerarul motivează cum ajunge eroul în aceste țări inexistente, timpul acestui itinerar stabilește simultaneitatea. Anglia este punctul de reper.

Cea de a doua garanție pe care Swift o aduce cititorului e felul cum îl dimensionează pe „aducătorul de vești", pe Gulliver. Cu trei ani petrecuți la Cambridge, patru ani de ucenicie medicală într-un cabinet din Londra, doi ani și șapte luni la Leyda, șase ani ca medic de corabie — trăiți prin Indiile Orientale și Occidentale, dar spiritual în compania „anticilor și modernilor" literari — , Guliver are o situație intelectuală solidă, care-l face apt să nu se mai minuneze de nimic, să explice și să analizeze orice. Ca stare civilă, are acasă soție și copii; în plus e sătul de mare, n-are nici o chemare către aventură. Posedă o curiozitate temperată de vîrstă, înarmată cu instrumente de cunoaștere flexibile, e capabil să se adapteze neprevăzutului, să trăiască experiențe autentice; adică, să înțeleagă tot ce se întîmplă cu el și să explice exact. Gulliver va aduce vești din țările imaginare, deformat fiind anterior de prejudecățile unei lumi în care se formase; le comentează în sistemele de măsură de acasă, dar nu este incapabil să le

înţeleagă. Adică este în stare, păstrîndu-şi mijloacele europene de comentare, să devină o *tabula rasa* pe care noul să o impresioneze corect. În *Tritical Essay upon the Faculties of the Mind*, Swift spune: „*The mind of a man is at first (if you will pardon the expression) like a tabula rasa, or like wax, which while it is soft, is capable of any impression, till time has hardened it*“ [1]. Iar frumuseţea ironică a *Călătoriilor lui Gulliver* e dată tocmai de faptul că această *tabula rasa* este impregnată de datele civilizaţiei europene. Ca şi în *Scrisorile persane*, oglinda în care se reflectă noua lume văzută este evoluată, are conştiinţă de sine şi integrează totul conform morfologiei sale [2]. Asemănîndu-se cu Montesquieu prin introducerea în voiaj a unei lucidităţi care se domină pe sine, Swift se deosebeşte de viziunea străinului naiv, întrebuinţată de Voltaire în *Naivul*.

Dar dacă Montesquieu reuşise prin modalitatea epistolară să evite motivaţia pentru care publică scrisorile — scrisorile fiind pur şi simplu interceptate de autor —, Swift alege modalitatea „însemnărilor şi amintirilor din călătorie“. Motivaţia este obligatorie; de ce îşi redactează Gulliver istoria călătoriilor? El nu o face nici pentru urmaşi, nici pentru a descoperi tainele istoriei, nici pentru a se justifica pe sine. El o face pentru cititor, pentru cititorul anonim. Descoperirile sale nu sînt secrete, le destăinuie omului şi ţine cont de gustul şi de nevoia sa de înţelegere. Povestindu-şi aventurile, Gulliver dialoghează continuu cu cititorul; uneori îşi cere scuze pentru detaliile prea numeroase, altădată evită suplimentările argumentative. Avînd altitudinea spirituală a lui Gulliver, Swift nu se teme că nu va fi crezut. El dă detalii precise, exacte, verificabile, referitoare la plecările şi sosirile în Anglia, ca şi măsurători exacte (acestea nu mai sînt verificabile) despre locurile depărtate prin care a trecut. Pentru Swift, Anglia nu este decît spaţiul de lansare spre necunoscut şi spaţiul

---

[1] Jonathan Swift, *A tale of a tub and other satires*, London — J. M. Dent and Sons, Ltd., New York — E. P. Dutton and Co., Inc, 1955, p. 195.

[2] Cf. Basil Willey, *The Eighteenth Century Background*, London, 1965, p. 103.

formării lui Gulliver. Presupunîndu-l știut el nu face descripții directe ale mediului englez, îl implică drept cunoscut. Adevărata descripție a țării sale sau a continentului european o face pe cale derivată, înregistrînd perturbațiile, abaterile de la normal din spațiul călătoriei. Spațiul englez este însă spațiul referinței și pentru un alt motiv: este spațiul în care se povestește, în care se situează momentul povestirii. Reîntors de pe mare, Gulliver își povestește incursiunile în necunoscut. Situînd momentul povestirii în acest spațiu, Gulliver impune o dublă permeabilitate narațiunii sale: în primul rînd se raportează la criteriile de verosimilitate ale europeanului, la sistemele lui de referință ; în al doilea rînd, separînd clar momentul narațiunii (seria voiajelor) de momentul reluării lor în cuvinte (momentul povestirii), nu-și introduce cititorul în obișnuita febră a lecturii. Fiind eroul propriilor sale povestiri, Gulliver ia loc în același spațiu în care se plasează și cititorul, destinatarul scrisului său. Romanul format prin adiția călătoriilor se receptează în deplina securitate a lecturii, nimic grav nu i se poate întîmpla lui Gulliver, vocea lui trece pe un al doilea plan, important este ce se vede. Întrebuințînd persoana întîi în narațiune, Swift nu-și asigură numai verosimilitatea faptelor descrise, ci realizează și mișcarea contrară: estomparea vocii comentatorului, neutralizarea ei prin interesul care se concentrează asupra spațiului descris. Formula de verosimilizare a lui Swift este foarte eficace.

Călătoria lui Gulliver nu este o traiectorie unică între un punct de plecare și unul de sosire. Ci o însumare a unui grup de patru traiectorii: spre Lilliput, spre Brobdingnag, spre Laputa, Balnibarbi, Glubbdubdrib, Luggnagg, Japonia, spre țara cailor. Între aceste călătorii se așază un spațiu alb, care are însă o funcție foarte bine determinată: e *spațiul liniștirii*. Trecerea în flux continuu de la proporțiile miniaturale la proporțiile gigantice, la lumea insulei plutitoare, la țara necromanților și apoi la țara în care oamenii sînt sclavii cailor, i-ar fi fost imposibilă lui Gulliver. Căci el, ca aducător de vești, și-ar fi pierdut prin atîtea dereglări simțul măsurii. Întoarcerea în Anglia este pentru Gulliver priza de aer european, re-

venirea la normalitate sau la falsa normalitate europeană. Intrarea în Europa îl găsește întotdeauna pe Gulliver dereglat; cînd se întoarce din lumea microscopică a Lilliputului vorbește prea încet; cînd revine din marele Brobdingnag, urlă crezînd că șoptește; cînd vine de la houyhnhnmi disprețuiește oamenii și este prietenul cailor. Dar fluxul linear al aventurilor i-ar fi imposibil și cititorului, partenerul lui Gulliver, pentru aceleași motive. Reacomodarea lui Gulliver și a conlocutorului său se petrece concomitent în „bătrînul Albion".

Se ridică o întrebare. Adiția de călători ar fi putut continua spre infinit. Asemenea tip de roman poate aglutina continuu noi și noi secvențe, încît oprirea pare nefirească dacă nu foarte greu de realizat. Cum reușește Swfit să se oprească? Pentru că, orice s-ar spune, sînt scriitori care nu au reușit să-și încheie naraţiunile și le-au continuat în alte romane. Spre exemplu un Mark Twain, în *Aventurile lui Tom Sawyer*. Aceasta pentru că seria de aventuri poate fi continuată sau pentru că nimic nu o împiedică să continue. Swift reușește să spargă cercul mișcării infinite într-un chip firesc: timpul despre care se vorbește și timpul în care se povestește se intersectează. Se ajunge la punctul limită: întors din ţara cailor, Gulliver-eroul se reunește cu Gulliver-naratorul. Între cele două ipostaze nu mai există diferență în timp. Dar Gulliver-naratorul în tot timpul aventurilor personajului care îi poartă numele a avut un partener (cu care a dialogat ca orice autentic povestitor), cititorul. Cum se poate încheia și această serie de acte? Prin divorţ: dialogul a fost valabil cît timp ambii membri au fost dispuși să-l practice. Acum Gulliver nu-l mai vrea. Motivul este că s-a întors Gulliver-eroul din ţara cailor; aducînd de acolo un asemenea dispreţ pentru fiinţa impură și mirositoare a omului, actualizîndu-i-o în asemenea grad lui Gulliver-naratorul, încît ultimul îi spune cititorului fără nici un fel de menajament că după terminarea cărţii se va uita din cînd în cînd în oglindă, pentru a „se deprinde să vadă o ființă omenească fără să i se facă rău" [1]. Călătoriile se încheie

[1] Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, E. L., Bucureşti, 1969, p. 361.

pentru că nu mai e nimic de spus. Inutilitatea cuvîntului atrage inutilitatea faptei. Gulliver a comparat rînd pe rînd toate aspectele vieții engleze cu realitățile celorlalte lumi. Aventura cuvîntului nu mai are rost, fapta nu mai are prin ce să se nască în imaginar.

Pentru a spune ce crede despre organismul social al vremii sale, Swift îl obligă pe Gulliver să execute *patru dispariții în spațiu*. Fiecare din ele îl va obliga pe acesta să facă alte comparații, să relativizeze, pînă cînd schema comparativă va fi completă. Pierderea în spațiu marin este verosimilă: imensitatea mării, pămînturi neexplorate, precum și precizarea locului și cauzei dispariției. Atîtea mărci de verosimilitate întrebuințează Swift, încît pur și simplu își bate joc de ea. Revelația țării piticilor se produce începînd cu 5 noiembrie 1699, în dreptul coastei de nord a țării Van Diemen, 30 de grade și două minute latitudine sudică, provocată fiind de o furtună care răstoarnă barca de salvare. Călătoria propriu-zisă în țara uriașilor începe într-un punct situat la aproximativ cinci sute de leghe est de Insulele Moluce — cînd la 17 iunie 1703 marinarii de pe Adventure îl părăsesc pe o insulă, retrăgîndu-se speriați la vederea uriașilor. Determinarea celei de a treia dispariții este mai greu de calculat, căci Swift se joacă mai mult ca oricînd cu cifrele: la data de 11 aprilie 1707, cînd corabia Hopewell ajunge la fortul St. George, se adaugă trei săptămîni de stat în port, apoi timpul de parcurs pînă la Tonkin, trei zile cu cuterul pe mare, cinci de furtună, apoi încă două zile pînă apar pirații (care-l lasă pe Gulliver singur într-o barcă aproximativ la 46 grade latitudine nordică și la 183 grade longitudine). Dispariția ultimă, care-l va sătura pe Gulliver să mai discute cu oamenii, *se produce la 31 mai 1711*, cînd el era prizonierul marinarilor săi și nu știa prea bine locul unde se află, undeva în jurul Madagascarului. Jocul lui Swift cu datarea precisă are deci un tîlc: cea mai încărcată de consecințe pierdere în spațiu are și cel mai mare grad de indeterminare. Prin geometrizarea spațiului, prin determinarea „punctului", Swift depășește realitatea verosimilă pentru a trece în neverosimilitate.

Gulliver este singurul om care vede aceste spații necunoscute. Pe sine el nu se poate înșela, pentru că pretutindeni el luptă pentru viață; iar pe cititor nu-l înșeală pentru că își amintește exact de mărimea și constituția obiectelor văzute acolo. Determinarea numerică e folosită încă o dată de autor pentru verosimilitate. Totuși, Gulliver e singur și, chiar dacă aduce uneori (ca din Lilliput) mostre din viețuitoarele locului, nu poate fi crezut, descoperirile lui nu pot fi acceptate de oamenii țării sale. Introducerea necunoscutului în sistemul cunoscut e verosimilă, pentru că Gulliver e uimit. Mirîndu-se, începe o operație minuțioasă de descoperitor, măsoară și constată. Gulliver nu crede în miracole; pentru el nu există un centru ocult de forțe care guvernează universul, pentru că el este cetățean al secolului al XVIII-lea. Legat de pitici, Gulliver declară: „Peste măsură de uimit, am răcnit atît de tare, încît au luat-o cu toții la fugă, înfricoșați, iar cîțiva dintre ei, după cum mi s-a spus mai tîrziu, au fost răniți din pricina căzăturilor, cînd au încercat să sară de pe mine, jos, pe pămînt“ [1]. În Bobdingnag, prima uimire îi este provocată de lungimea ierbii: „Tot pămîntul era cultivat, dar ceea ce m-a uimit în prima clipă a fost lungimea ierbii, care pe o întindere rezervată, pare-se, pentru fîn, avea o înălțime de vreo douăzeci de picioare“ [2]. Reamintindu-și descoperirea insulei plutitoare, Gulliver se confesează cititorului: „Totodată însă cu greu și-ar putea închipui cititorul uimirea ce m-a cuprins la vederea unei insule plutind în văzduh și locuită de oameni care (așa cum mi se părea mie) puteau să o ridice, s-o coboare sau s-o urnească din loc după bunul lor plac“ [3]. În Glubbdubdrib, străjerii „au ceva în înfățișarea lor care-l umple de groază“, iar cînd guvernatorul își concediază spiritele care-l servesc, Gulliver este din nou în cea mai mare uimire [4]. Nu mai vorbim de uimirea în fața yahooilor, oameni și animale în același timp, care-l umplu de excremente, sau de cea față de caii raționali, houyhn-

[1] Jonathan Swift, op. cit., p. 7.
[2] Ibidem, p. 90.
[3] Ibidem, p. 182.
[4] Ibidem, p. 227.

hnmii. Față de toate aceste șocuri, Gulliver reacționează printr-o operație de corecție a imaginii, prin înțelegere și adaptare, încît uimirea este doar o scurtă tensiune de trecere în irealitate, cu scopul de a o face credibilă și vizibilă. Scurt-circuitul înțelegerii, *derutarea instantanee* a rațiunii, devine cu atît mai evidentă cu cît și stăpînii locurilor sînt la fel de uimiți: se miră piticii, se miră uriașii, se miră laputanii, la fel caii. Este clar: nici unii nu știu nimic despre ceilalți, deci cititorul poate să fie mulțumit că nu e singurul ignorant și, în consecință, să nu se mai mire la rîndul său.

Dar dacă uimirea are un rol important de unire între narațiunea lui Gulliver și cititorul ei, să revenim în cadrul ficțiunii. Individul, uimit în fața unei colectivități umane (sau asemănător umane) uimite, trebuie să se adapteze. Pentru că Gulliver trebuie să mănînce, să bea, să doarmă și să discute. Interesant lucru de subliniat: Swift a știut ceea ce secole de roman au uitat: anume că un personaj nu numai iubește sau moare eroic, ci că mai are și clipe în care doarme, mănîncă etc. Dar, pentru ca actele fundamentale ale vieții să devină posibile, Gulliver trebuie să învețe limba băștinașilor. Swift este inepuizabil în inventarea de mijloace de comunicare, iar Gulliver un școlar obligat să învețe mereu altele și să le explice cititorului pentru a „nu fi și el tot atît de nedumerit" [1]. Să ne referim la două. Limba laputanilor îndrăgostiți de geometrie devine un autentic instrument de comunicare, grație intervenției cîte unui slujitor care posedă o bășică umflată cu aer și conținînd mazăre sau pietre; el atinge pe gură, ochi sau ureche pe partenerii comunicării. „Însărcinarea lui este ca atunci cînd două, trei sau mai multe persoane sînt împreună să-l lovească ușor cu bășica peste gură pe acela care urmează să vorbească și urechea dreaptă a aceluia sau acelora către care se adresează vorbitorul" [2]. Limba cailor îl determină pe Swift să guste onomatopeea la un nivel demn de un Joyce. Ca și în exemplul anterior, comentariul limbii cailor este și el ironic, cu adresă foarte precisă: „Houyhnhnmii vorbesc pe nas și din gîtlej, și limba

[1] J. Swift, op. cit., p. 185.
[2] Ibidem.

lor se apropie mai mult de olandeza de sus şi de germană decît de oricare altă limbă europeană, cu singura deosebire că e mult mai plăcută şi mai expresivă" [1]. Atenţia pe care o acordă Swift diferitelor limbi nu e dedicată exclusiv verosimilităţii, ci şi faptului că o limbă denotă un anumit tip de înţelegere a realităţii. În limba cailor lipsesc cuvinte: „orice cuvînt care să exprime minciuna sau prefăcătoria, iar «cal» este echivalent cu «desăvîrşirea naturii»" [2].

Iniţiat în tainele limbii, Gulliver primeşte o libertate provizorie şi începe să circule în perimetrul lumii respective. Abia în acest punct ajunge Swift la scopul naraţiunii sale: pictura mediilor descoperite. Risipa de mijloace întrebuinţate pentru a ajunge verosimil aici se datorează chiar modului cum va concepe aceste lumi. Pentru că acestea sînt caricaturi, deformări ale unor detalii caracteristice şi cunoscute ale vieţii engleze. Fiecare lume aduce alte detalii pentru aceeaşi caricatură amplă. Sub mască străină distorsionată, Swift teoretizează realităţile engleze, bătîndu-şi joc de ele. Sînt teorii, pentru că Gulliver nu acordă importanţă unui obiect sau întîmplării concrete decît în măsura în care sugerează un adevăr general. Sînt teorii, pentru că Gulliver dialoghează în ambele sale ipostaze: *ca narator* cu cititorul, căruia îi face teoria spaţiului ciudat, *ca personaj* cu „străinii" cu care intră în contact şi cărora le explică ce este în Europa. Peste tot Gulliver întîlneşte doritori de a afla „ce se întîmplă în Europa, despre legile, despre obiceiurile şi învăţătura diferitelor ţări pe unde călătorise" [1]. După cum se vede, Gulliver nu este numai un aducător de veşti în serviciul unui Swift direct interesat în compararea realităţii cu caricatura ei, în relativizare. În ansamblul romanului, preponderenţa o au dialogurile, demonstraţiile, relaţionările, calculele comparative, indiferent faţă de cine sînt făcute (cititorul sau celelalte personaje). Trecînd peste complicatele verigi de legătură, „realităţile" descoperite de Gulliver se completează reci-

[1] J. Swift, op. cit., p. 277.
[2] Ibidem, p. 279.
[3] Ibidem, p. 202.

proc în expunerea unor adevăruri pe cale alegorică. Anglia reală, Anglia deformată și reproporționată sînt cele două planuri ale alegoriei prin care Swift își desăvîrșește opera de pamfletar.

Miniaturizînd o abstractă Anglie și supradimensionîndu-l pe Gulliver, Swift poate ridiculiza minuscula ființă umană în variantă engleză. Omul-Munte e luat în posesie de lilliputani ca oricare alt bun al lor, i se face percheziție, i se impune un legămînt de ascultare, constituie prilejul unor mărețe festivități militare, devine soldat al împăratului și își cîștigă dreptul de cetățean liber. Reldresal, primul secretar pentru afaceri private, îl inițiază în durele lupte „de mai bine de șaptezeci de luni" dintre partidele „Tramecksan și Slamecksan, denumite astfel după tocurile înalte sau joase ale pantofilor lor, ceea ce de altfel îi și deosebește" [1] — caricatură a conflictelor whig-tory în luptele de „treizeci și șase de luni" dintre singurele împărății ale lumii, Lilliput și Blefuscu. Lilliput este o lume răsturnată: „Lilliputanii își îngroapă morții cu capul în jos, căci, după credința lor, morții vor învia după unsprezece mii de luni, în care pămîntul (turtit după concepția lor) se va întoarce cu susul în jos, și astfel, în ziua învierii, ei se vor trezi stînd în picioare" [2]. Împărățiile de ființe minuscule se războiesc între ele, cîștigînd cea care are flota mai puternică. În lumea aceasta ciudată, unde se scrie oblic precum doamnele din Anglia, există minciuni, prejudecăți, intrigi. Dar nu mai puțin ea îi impune lui Gulliver admirația pentru perfecțiunea legilor: înșelăciunea e pedepsită cu moartea, sînt recompensați merituoșii, nu numai pedepsiți vinovații, meritele morale primează. În cele „nouă luni și treisprezece zile" cît rămîne aici, Gulliver le constată decadența în obiceiurile introduse de „bunicul împăratului care domnește astăzi", dar și păstrarea nealterată a unor obișnuințe naturale (libera asociere a perechii procreative). În prima oglindă distorsionată, care este și cea mai blîndă, Swift caricaturizează prin două mijloace pe care le păstrează de-a lungul întregului roman:

[1] J. Swift, op. cit., p. 41.
[2] Ibidem, p. 53.

îngroşarea situaţiilor (aici prin micimea vanitoasă) şi idealizarea altora, în sensul gîndirii utopice care caracterizează veacul său.

Spaţiul al doilea deformează realităţile în sens invers: oglinda îl micşorează pe Gulliver şi gigantizează grupul social al cărui prizonier devine. Brobdingnag este o ţară atît de mare, cu locuitori uriaşi, încît eroul o vede parcă prin microscop: de aproape totul este ca sînul, „plin de pete, bube şi pistrui, de-ţi făcea silă" [1]. Devenit homuncul, Gulliver, pentru a putea pătrunde în esenţa lucrurilor, este dus în capitală, la curte, unde se ceartă cu piticul reginei, unde se emite ipoteza că ar fi un avorton şi unde este jignit „auzind cum nobila noastră ţară, stăpîna artelor şi armelor, spaima Franţei, arbitrul Europei, patria virtuţilor, a evlaviei, cinstei şi adevărului, fala şi pizma lumii, e tratată cu atît dispreţ" [2]. Mărimea acestei realităţi îl învaţă însă ce este adevărata măreţie, descoperind vanităţile lumii din care vine. Bucătăria regelui are un cuptor care „e mai mic cu zece paşi decît cupola catedralei St. Paul" [3]; la o execuţie, şuvoaiele de sînge care curgeau din trupul decapitatului „întreceau cu mult apele marii fîntîni arteziene de la Versailles" [4]. În acest context, făcîndu-i regelui descrierea patetică a marilor libertăţi engleze, Gulliver nu izbuteşte decît să provoace rîsul acestuia, care îl prinde cu contradicţii (cheltuielile Angliei întrec propriul buget). Prin ironie, el le subliniază defectele: învaţă ştiinţele matematice numai pentru folosirea lor practică, legile nu pot depăşi numărul literelor din alfabet, cărţile sînt puţine, stilul fără înfloriturі.

Primele două cărţi formează o unitate în interiorul romanului, punîndu-se în valoare printr-un context reciproc. Procedeul este al oglinzilor paralele: una gigantizează (Lilliput), alta minimalizează (Brobdingnag) acelaşi portret ridicol al Angliei.

---

[1] J. Swift, op. cit., p. 99.
[2] Ibidem, p. 118.
[3] Ibidem, p. 127.
[4] Ibidem, p. 133.

Odată cu voiajul al treilea, tonul deformant se schimbă. Vizitarea Laputei, a țării care guvernează Balnibarbi, ca și a Glubbdubdribului, e destinată exclusiv problemelor spirituale. Comentariul și comparația directă a Angliei cu țara necunoscută sînt mai rare, locul principal îl ocupă alegoria. Laputa — insula care guvernează ținutul plutind deasupra lui și amenințîndu-l cu strivirea — este perimetrul pe care regele nu-l va părăsi niciodată (regina doar după ce nu mai poate face copii), fiind îmbătat de „muzica sferelor", de geometrie și muzică, înconjurat de astronomi neliniștiți de posibile catastrofe cosmice. În Balnibarbi, fertilizarea pămîntului era socotită un act antiregal; în schimb, academia din capitală, Lagado, e de maximă utilitate. Căci se ocupă de: furnizarea de lumină solară pentru grădinile guvernatorului, reversibilitatea excrementelor și a hranei, transformarea ghețeî în praf de pușcă, găsirea de leacuri pentru bolile administrației, aparate de învățat morfologie, soluții chirurgicale pentru stingerea luptei dintre partide (se înjumătățesc capetele și se pune jumătatea adversă) etc. În Glubbdubdrib, în Insula Vrăjitorilor sau Magicienilor, Gulliver dialoghează cu istoria civilizației și a filozofiei: invocă pe Alexandru, Cezar, Pompei, Brutus, senatul roman, pentru a descoperi cît de josnică e lumea modernă. Îi apare Homer care are „ochii vioi și pătrunzători" [1] și Aristotel care — cocoșat și nervos din pricina comentatorilor săi tîrzii — îi prezice un viitor negru lui Descartes. Invocarea spiritelor îl lămurește cum „a fost înșelată lumea de scriitorii care s-au prostituat" [2]. Înainte de revenirea în Anglia, Gulliver mai constată megalomania asiaticilor (a struldbrugilor, care se cred nemuritori pentru că s-au născut cu „o pată de trei penny deasupra sprîncenei stingi" [3]) sau patima ceremoniilor false din Japonia.

Ultima călătorie care-l va supăra mai tîrziu pe un Thackeray [4], atinge gradul maxim al relativizării; comparația depă-

[1] J. Swift, op. cit., p. 231.
[2] Ibidem, p. 233.
[3] Ibidem, p. 243.
[4] Cf. W. M. Thackeray, *The four Georges and the Humorists of the eighteenth Century*, Cassel and Company, Ltd. — London, New-York, Toronto Melbourne — 1909, p. 170.

şeşte cadrul uman şi termenul de referinţă îl constituie caii. Ţara cailor are şi ea oameni, dar de o treaptă inferioară: yahooii. Asemănător biologic cu aceştia şi disprețuit ca urît mirositor de purii houyhnhnmi, Gulliver le admiră dreptatea, perfecţiunea organizării, starea naturală pură. Le împrumută modul de a gîndi şi, pentru prima dată în istoria călătoriilor sale, nu vrea să se mai întoarcă. Dar este expulzat din această ţară dreaptă a cailor stăpîni şi a oamenilor sclavi, unde iubire nu există, pentru a nu tulbura perfecta alcătuire a lucrurilor. Fără voie, revine în ţara oamenilor stăpîni şi a cailor sclavi. Scara de valori e răsturnată, alegoria sfîrşeşte întunecat. Dar cruzimea lui Swift păstrează, în ciuda tonului negator, aceeaşi veselie neiertătoare: Gulliver — căruia i s-a insinuat o legătură erotică în Lilliput, care în Brobdingnag a suportat cu greaţă agresiunea domnişoarelor de onoare, el care era să fie violat de o femeie yahoo — întors definitiv acasă, nu-şi mai poate suporta nevasta, care îl face să leşine, sărutîndu-l. Se desobişnuise „atîta amar de vreme cu atingerea acestui animal scîrbos“ [1].

Călătoriile lui Gulliver se dovedesc a fi iluzorii deplasări în spaţiu, iar scopul lor autentic e de a uni fragmente dintr-o caricatură amplă a „lumii civilizate“. Swift intercalează între cititor şi Anglia spectre deformate, aduce Anglia reală în Anglia descrisă sub masca straniului sau ciudatului. Existenţa filtrelor deformante îi creează cititorului iluzia deplasării în spaţiu, dar Gulliver-eroul rămîne imobil; aventurile sale sînt spirituale, constituind nu mai puţin adevărate experienţe în căutarea adevărului. Romanul său realizează alegoria prin planul imediat al seriei de *Anglii deformate* care se suprapun continuu cu *Anglia normală*. Gulliver este un nebun lucid, care îşi obiectivează traiectoriile interioare, le temporalizează şi spaţializează. Viziunea sa poate fi numită elogiul raţiunii, culminată în ţara cailor unde Swift găseşte raţiunea pură: „La ei, raţiunea nu este un lucru îndoielnic, ca la noi, unde oamenii cutează să discute pentru şi împotriva ei, cu şanse egale de plauzibilitate, la ei raţiunea se impune în mod categoric aşa cum de altfel trebuie să se

[1] J. Swift, op. cit., p. 353.

întîmple totdeauna cînd ea nu e tulburată, nici întunecată de patimă și interese“ [1]. Caricatura sa se naște nu prin somnul rațiunii, ci prin funcționarea ei necruțătoare; „monstruosul“ swiftian se naște din adevăruri. Gulliver își povestește traiectoriile sale prin necunoscutul atît de cunoscut, pentru că prin ele a descoperit soluția de a-și acoperi cu ridicol contemporaneitatea. Reluînd ceea ce a văzut și comentat ca personaj, Gulliver își adaugă propriul său comentariu de narator. El se adresează nu atît cititorului, cît cititorului filozof, celui care descoperă, dincolo de aparențele de realitate, adevărul: „Nădăjduiesc că cititorul binevoitor mă va ierta pentru că stărui asupra acestor amănunte și a altora asemănătoare care, oricît de neînsemnate ar putea să pară în ochii celor de rînd, vor ajuta, fără îndoială, unui filozof să-și lărgească orizontul și să-și îmbogățească imaginația (...)“ [2]. Prin Swift putem descoperi, încă o dată, aceeași modalitate a prozei secolului al XVIII-lea de a depăși neverosimilitatea prin adevăr: narațiunea pune în mișcare un sistem de interpretare a universului, deci propune adevăruri și nu verosimilități. Artist desăvîrșit, Gulliver își montează adevărurile în verigi de o pronunțată verosimilitate și nu acceptă vreodată că sînt „greu de crezut“, pentru că se adresează unui cititor de alegorii. Scopul său nu e divertismentul, ci învățătura: „Ca atîția alții și eu aș fi putut să te uluiesc cu povești ciudate și greu de crezut, dar am socotit că e mai bine să spun lucrurilor pe nume în chipul și stilul cel mai simplu cu putință, căci scopul meu a fost să învăț și nu să te distrez“ [3] *(„to serve the truth in all potency“)*. Neverosimilitatea țării piticilor, uriașilor, insularilor laputani sau houyhnhnmilor, e anulată de adevăruri descoperite prin relație. Simțindu-se superior față de semenii săi pentru că a cunoscut josnicia umană, Swift rîde de criteriile de verosimilitate ale vremii sale: „Mă bucur că această lucrare nu va putea fi criticată, căci ce învinuiri i se pot aduce unui scriitor care nu poves-

[1] J. Swift, op. cit., p. 322.
[2] Ibidem, p. 102.
[3] Ibidem, IV, XII, p. 354.

teşte decît fapte adevărate petrecute în ţări ce se află atît de departe şi cu care noi nu avem nici un fel de legături comerciale sau politice" [1].

Spiritul secolului al XVIII-lea trăieşte prin roman eliberarea sa la un rang suprem. Exigenţele demonstrative sînt diminuate de informalul romanesc. Iluzia de realitate reprezintă pentru această epocă o savuroasă, neaşteptată şi incredibilă soluţie spre adevăr, o disimulare uneori galantă, burlescă, alteori absurdă sau sentimentală a lucidităţii care-i stă la bază. Moda romanelor, adevărată contagiune a epocii, e motivată în primul rînd prin puterea ordonatoare şi exemplificatoare a genului, care converteşte demonstraţia directă în argumentarea subterană a faptelor. Iluzia de realitate reprezintă pentru această vreme nu o eliberare de contingenţă, ci o recucerire a realului prezent în forme esenţiale. De aceea, accentul nu va cădea pe verosimilitatea amănuntelor sau fragmentelor, ci pe adevărul ansamblului. Respingînd miraculosul şi nebulozitatea unor spaţii eroice, marile gesturi ideale, romanul secolului al XVIII-lea se desparte de cel al secolelor precedente. Nedînd viaţă amănuntului, nepunîndu-l în evidenţă, prin descrierea care să-l concretizeze, romanul epocii luminilor va părea secolului următor abstract. Izolat la ambele extremităţi, romanul secolului a construit o iluzie de realitate fără să urmărească doar mutarea cititorului într-o altă lume. Iluzia înseamnă în această vreme vizualizare a unor tipare conceptuale, a unor atitudini mai mult decît a unor fapte; într-un cuvînt, înseamnă pledoarie. Un univers compact de acte se pune în mişcare şi punctează adevărurile, oprindu-se periodic pentru a da posibilitatea naratorului să le amplifice prin argumente teoretice. Pentru o înţelegere a verosimilităţii cultivate de această epocă, trebuie spus că ea nu e atît de legată — ca cea de azi — de vizualitate, de concreteţe şi particular. Verosimilitatea de acest tip nu are funcţia de a-l face pe cititor să vadă evenimentul, ci de a-l lăsa să recepteze adevărul teoretic. Deşi aparţine unui secol care a admirat virtuţile raţiunii, romanul său

[1] J. Swift, op. cit., p. 357.

denotă oboseala argumentării şi încercarea de a ridica faptul epic la nivel demonstrativ. A fi verosimil înseamnă a demonstra corect.

După Montesquieu şi Swift, un al treilea nume care ilustrează un model de verosimilitate utilizat de verva intelectuală a acestui veac, condensată sub masca iresponsabilă a romanului, este Lesage. Interesul imediat aparţine picarescului, ca modalitate de a face teoria unei lumi fără a da impresia că o face. Importanţa lui Lesage pentru istoria romanului din secolul al XVIII-lea este multiplă. În primul rînd, pentru că el este un clasic, pentru că aparţine ca spiritualitate secolului al XVII-lea. Publicîndu-şi a sa *Istorie a lui Gil Blas de Santillane* între 1707 şi 1735, Lesage actualizează tradiţiile clasice şi impune spiritualităţii noi limite de demarcaţie, căci o obligă să vadă în el un „*ancien*", un „*retardaire*" [1]. Om de la 1660, cum îl caracterizează Faguet, el arată secolului următor avantajele modalităţilor romaneşti întrebuinţate de baroc şi clasicism, dar posedă o „*sensation du réel*" care-l apropie de un Marivaux sau Defoe. Născut din Molière şi La Bruyère, Lesage devine contemporan cu Montesquieu, Voltaire sau Marivaux, pentru că nu este un moralist, ci un gînditor [2]. A sa *Istorie a lui Gil Blas de Santillane* pune în mişcare determinările caracterologice ale clasicului La Bruyère — „*c'est du La Bruyère en scène et en action*" [3] afirmă Sainte-Beuve — dar comicul său nu se adresează numai zonei umile a vieţii, ci se extinde asupra întregului ansamblu social. Risul lui Lesage izvorăşte din procedeele sale antipoetice, prin ridiculizarea epopeii sau cîntecului eroic. Reducînd emfaza eroicului la concreteţea fără idealizare a caricaturii, el atribuie caracterul de comic romanului său nu ca adecvare la o lume inferioară, ci ca o perspectivă unică asupra omului. În al doilea rînd, meritul lui Lesage provine din faptul că actualizează, odată cu viziunea clasică, picarescul. Impus în secolul al XVI-lea literaturii europene de

[1] Émile Faguet, op. cit., p. 56.

[2] Ibidem p. 58.

[3] Sainte-Beuve, *Notice sur le Gil Blas*, în vol. *Oeuvres de Le Sage*, Garnier Frères, Paris, 1876, p. 2.

literatura spaniolă — odată cu *Lazarillo de Tormes* (1544) sau *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán — picarescul face legătura cu romanele de cavalerie ale Evului mediu. Modalitate specifică barocului spaniol, picarescul se bucură în secolul al XVIII-lea de o faimă europeană. Grimmelshausen este influențat în *Simplicius Simplicissimus*; în Anglia, John Bunyan suportă aceeași influență în *Viața și moartea domnului Badman* (1680); în Franța, Scarron cu al său *Roman comic*; în Olanda, un Guillam de Bay. Cunoscător al literaturii spaniole, Lesage refăce în folosul secolului al XVIII-lea contactul direct cu sursele; traduce și adaptează *El Diablo cojuelo* a lui Vélez de Guevara în al său *Le Diable boiteux*, încît va naște o dispută de mai bine de un secol asupra originalității sale. Chiar dacă aceasta i-a fost contestată de un de Isla sau dovedită mai tîrziu de un Brunetière sau Sainte-Beuve, importanța lui Lesage constă în faptul că a adus literaturii franceze împlinirea modalității picarești, odată cu „francizarea" ei definitivă. Lesage întrerupe o tradiție picarescă franceză și naște o alta [1], devine în secolul al XVIII-lea un centru de iradiere europeană a picarescului. Odată cu Lesage, modalitatea picarescă încetează de a mai fi o plenară modalitate narativă adecvată doar spiritului baroc și, părăsind ceea ce este specific acestui spațiu, primește carnația spirituală a rococoului. Autorul romanului *Gil Blas* se plasează la o intersecție de planuri: între clasic și modern, între tradiția romanului comic și francez și picarescul spaniol, cultivator al unor mijloace tradiționale dar înnoitor prin funcția acordată acestora. De aceea lui Faguet i se pare că „*très naturellement, quand on lit Le Sage, c'est plutôt à ce qui précède qu'on songe, qu'à ce qui suit*" [2].

Romanul picaresc, iar pe linia lui și Lesage, are o ambiție: de a prinde în unitatea sa universul. Intenția sa se realizează prin aglutinarea de episoade semnificative, pînă cînd panorama deșertăciunilor e completă. O reconstituire prin aventură a genezei cosmice, dar nu în numele unei divinități

[1] Cf. W. M. Frohlock, *The „Picaresque" in France before Gil Blas*, *Yale French Stadies*, XXXVIII (1967), pp. 222—229.

[2] Émile Faguet, op. cit., p. 58.

și a bunătății sale eterne, ci în acela al disprețului omului față de imperfecțiunea creației, implicit față de el însuși. Ca și în *Odiseea*, universul ia naștere pe măsură ce este secționat prin călătorie. Prin originile sale folclorice spaniole, călătoria picarescă coboară din semnificațiile mitologice; ea este deplasare și cucerire a spațiului, fără itinerar precis, sub domnia hazardului. Dacă în basme — inclusiv în cele românești — pentru ca actul de „a merge" să se transforme în actul de „a cunoaște" este necesar să primească indeterminarea și nelimitarea întîmplării pure, pentru romanul picaresc — ca formă evoluată de narațiune care nu-și conduce doar eroii spre rezolvarea conflictului, ci profită de fiece moment pentru a arăta un aspect caracteristic al speciei umane — actul călătoriei devine un act gnomic nu printr-o motivație în planul faptelor, ci într-un plan secund, al intențiilor demonstrative. Desprinderea din punctul zero, plecarea de acasă a picarului, are o justificare (plecarea la studii, spre exemplu), dar ea va fi uitată în dezvoltarea romanului. Gil Blas pleacă din Oviedo, orașul părintesc, pentru a face studii la universitatea din Salamanca ; dar Lesage nu-l va obliga să le facă vreodată. Mișcarea în spațiu are un pretext fără consecințe.

Călătoria se conturează prin succesiunea de intersecții dintre picar și diferitele medii pe care le abordează, el fiind încă de la *Lazarillo de Tormes* un „*mozo de muchos amos*" [1]. Modelarea conștiinței itinerante are de aceea importanța maximă. Picarul este o conștiință codificată de o îndelungată tradiție literară, un ansamblu închis de calități. Lesage determină identitatea picarului său prin raportare la acest ansamblu, respectîndu-i anumite date sau depășindu-le pe altele. Sensul imediat al acestui ansamblu de calități este dat de cuvîntul picar. Numeroasele explicații ale termenului pe care le enumeră Angel Valbuena y Prat converg spre un centru comun. Sensul de scutier sau luptător prezent la curte, existent în secolul al XVI-lea, evoluat spre

[1] Ángel Valbuena y Prat, *La novela picaresca española. Estudio preliminar, selección, prólogos y notas por...* Aguilar, Madrid, 1956, p. 12.

cel de parazit, de *picaro de cocina*, impus de Cristobal de Fonseva în *Segunda parte de la vida de Cristo* (1602), este prezent la Lesage: Gil Blas e fiul unui scutier (se înrudește cu un Sancho Panza), va fi valetul unui numeros șir de stăpîni și parazit la curte. Nu mai puțin, etimologiile cuvîntului luminează aspecte importante. Salillas îl derivă de la verbul *picar*, cu sensul de „a supăra" sau de „a păgubi", aspect verificat de adevărata voluptate a acestui roman de a aborda subteranele sociale. A. R. Nykl vede originea în cuvîntul *picardia*, după forma armelor din Picardia și Flandra care „*tuvieron un papel destacado*" [1], el însemnînd „*un soldado de la fortuna*". E interesantă poziția lui Leo Spitzer, care explică termenul tot de la Picardia, dar printr-un motiv cultural, al răspîndirii farsei din secolul al XIII-lea, *Le garçon et l'aveugle*, unde băiatul e picard. Pentru Sanvisenti, sensul se constituie ca referire la viața de „*buscón o parasita*". Condiția picarului este de paria, de limită inferioară a demnității. Descalificarea sa se produce prin naștere. El e în general, ca Don Buscón al lui Quevedo, un „*hijo de puta*", un soi de bastard dacă meseria mamei nu ar face imposibilă alegerea tatălui său dintre mai mulți bănuiți. Lesage nu-și situează personajul la această limită periferică a umanității. Gil Blas insistă asupra faptului că s-a născut dintr-o burgheză „zece luni" după nuntă, iar ereditatea sa nu e încărcată de antecedente penale. La el drumul spre eșafod nu e o tradiție de familie. Starea sa e determinată de o sărăcie provizorie. Din opera lui Lesage, lipsește savoarea păcatului, ca și plăcerea de a vorbi în numele celui damnat să-l comită în eternitate. Gil Blas este un desmoștenit, dar nu ca reflex al unor mecanisme eterne ale vieții. Comentariul, cu care își va dubla povestirea propriei sale vieți, nu va atinge accentele de urit ostentativ sau de disperare întîlnite în picarescul original. Scriindu-și viața la „trei ani de cînd duce o viață minunată", atunci cînd e nobil și în plină fericire, Gil Blas încetează de a mai fi un picar, el scrie istoria unui picar care se metamorfozează

[1] Ángel Valbuena y Prat., op. cit., pp. 16—18.

într-un nobil. Gil Blas înnobilatul povestește viața lui Gil Blas rătăcitorul. Viziunea tensionată a urîtului picaresc din barocul spaniol se temperează, picarul se eliberează de condiția sa. Lumea i s-a părut doar o clipă urîtă, picarul dispare odată cu adaptarea la mediu.

Din fundamentele funcționale ale picarescului, Lesage păstrează însă povestirea la persoana întîi. Viziunea călătoriei se articulează în numele acestei conștiințe desmoștenite. Vocea care orînduiește momentele, care le interpretează, are jubilația dezvăluirii adevărului, a trăirii urîtului existenței. Picarul își povestește viața în așteptarea sentinței, ca în *Guzmán de Alfarache*, sau a salvării — plecarea purificatoare spre Indii din *El Buscón* al lui Quevedo. Faptul că lumea se naște prin cuvîntul său incapabil de politețe sau leufemism, prin ochiul său care vede viscerele piramidei sociale, era în arta barocă o posibilitate nu numai de a acorda autenticitate evenimentelor pictate, ci de a autentifica viziunea sumbră asupra lumii. Picarescul spaniol reprezintă în primul rînd suprapunerea dintre aceste două planuri: seria evenimentelor comice și melodia pesimistă a comentariului. Prin efectul produs de această intersecție a planurilor, picarescul se situează direct în istoria romanului modern: evenimentul solicită naratorului aspecte de o veridicitate crudă, iar comentariul nu mai e capabil să se exteriorizeze de faptele la care apelează. Admirînd picarescul, Lesage îi păstrează patima adevărului și oferă secolului în care trăiește una din căile de a face verosimile faptele odată cu interiorizarea comentariului. Dubla sa apartenență (la tradițiile veacului de aur al Franței și la noutățile iluministe ale aceleiași Franțe) îl face pe Lesage să reformeze picarescul, să-i amputeze marile virtuți umaniste ale barocului spaniol, dar, în același timp, să-l adecveze spiritului francez și, prin aceasta, să comită o primă erezie, imitată de creatorii veacului al XVIII-lea. Picarescul nu mai este un motiv care înglobează o anumită atitudine de viață, ci o soluție narativă căreia fiecare scriitor îi va conferi o valoare spirituală proprie. Iar *Istoria lui Gil Blas* este semnificativă pentru această europenizare și, într-un fel, neutralizare a picarescului.

Primul semn al deplasării picarescului este oferit de identitatea lui Gil Blas. El este o fire sănătoasă şi posedă criteriile morale: „Voi spune însă, totodată, că în mijlocul plăcerilor simţeam adesea cum se iveau în mine mustrări, care veneau de la felul cum fusesem crescut şi care strecurau amărăciunea în plăcerile mele“ [1]. Gil Blas naratorul nu este un picar, el reia aventurile unui fost picar care a păstrat „o urmă de cinste şi religie“ ca şi puterea de „a-şi mîntui nevinovăţia“ [2]. În postura de povestitor, el se situează într-o condiţie morală superioară faţă de cea pe a personajului. Dedublarea picarului la Lesage produce o ruptură între act şi repovestirea lui. Unul nu are viziunea tarelor umane, ci doar a neajunsurilor; celălalt se destrăbălează, dar rămîne în fond incoruptibil. Gil Blas al lui Lesage se apropie prin luciditatea pe care şi-o păstrează în mijlocul plăcerilor de eroii libertini ai lui Crébillon sau Laclos. „Cusururile lor îmi săreau în ochi; din nefericire însă, felul lor de viaţă îmi plăcea, aşa că m-am lăsat şi eu pradă desfrîului“ [3]. Călătorind prin Spania patimilor erotice, Gil Blas are tăria libertinului dar şi simţul măsurii, nu evită viaţa dar nici nu-i impune tipare moralizatoare. Călătoria sa nu prinde viaţă pentru a întrupa o idee despre decăzuta şi alungata din paradis fire a omului, ci din curiozitatea de a retrăi viaţa în tipare esenţiale.

Picar autentic, Gil Blas îşi începe călătoria în căutarea adevărului la Salamanca. Dar cunoaşterea îi este prilejuită de rătăcirea prin spaţiu, de panoramarea totală a lumii. Certificatul de picar îl primeşte odată cu primul furt, comis în dauna unchiului său (Gil Perez), ca prevedere pentru drumul către „vederea lumii“. Pentru ca traiectoria sa să devină o verosimilă însăilare de aspecte caracteristice ale tabloului uman, Gil Blas primeşte şi el garanţii că e apt să cunoască, la fel ca Usbek al lui Montesquieu sau Gulliver al lui Swift. În primul rînd, pentru că are un grad de educaţie care-l face

---

[1] Alain-René Lesage, *Istoria lui Gil Blas de Santillana*, E.L.U., Bucureşti, 1961, vol. I, p. 212.
[2] Ibidem, p. 215.
[3] Ibidem, pp. 210—211.

demn de a pleca spre universitate. În al doilea rînd, pentru că va intra într-o lume necunoscută, căreia îi va pătrunde sensurile tocmai pentru că o vede din afară. Prin picaresc, Lesage nu-şi motivează conştiinţa exterioară prin „persaneizare" sau prin reflectarea distanţată a spaţiului într-o imagine distorsionată, ci prin situarea ei în subteranele sociale. Picarul vede ceea ce se află dincolo de măştile, care faţă de el nu sînt purtate niciodată. Ambiţiile universitare ale lui Gil Blas, coincizînd cu *Marcos de Obregón* al lui Espinel sau *El licenciado Vidriera* al lui Cervantes, determină capacitatea sa de integrare a lumii, fără a contrazice poziţia sa în afară de joc; „studenţimea alcătuia o categorie socială care se aşeza mai mult sau mai puţin în afara legilor" [1].

Comentîndu-şi existenţa de picar, Gil Blas nu este o oglindă neutrală, un punct de vedere imparţial, ci constituie un filtru cu norme proprii. Acest filtru interpretativ începe să acţioneze odată cu primul şoc, pe care-l suportă picarul în planul evenimentelor: este înşelat, furat, mistificat şi obligat să intre în lumea hoţilor. Ceea ce pentru Gulliver însemna marea, despărţirea şi depărtarea de cunoscut, pentru Gil Blas se realizează prin răsturnarea produsă de acest moment al iniţierii. Botezul său de picar, asemenea unui Don Pablos al lui Quevedo, îi conferă capacitatea maximă de adaptare, imposibilitatea de a mai fi depăşit de evenimente. Episodul iniţierii, esenţial modalităţii picareşti, explică flexibilitatea conştiinţei eroului, adică mijlocul esenţial prin care o asemenea tehnică narativă dă verosimilitate turului de orizont pe care-l va executa. Raţiunea de a fi a picarului este dată de putinţa lui de adaptare instantanee, de renunţare la sine fără nici o reţinere. Altfel şi-ar pierde libertatea călătoriei şi nu ar mai putea secţiona universul social. Pentru a vedea, „picarul nu are un statut propriu de existenţă, trăind prin adaptarea la evenimentele care îi modifică traiectoria, nu pe sine" [2]. Desigur, acest episod nu are doar funcţia de a verosimiliza plasarea în exterior a

[1] George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 82.
[2] Romul Munteanu, op. cit., p. 116.

conştiinţei care va înregistra adevărul. Faptul că Gil Blas se autentifică drept picar prin „prejudiciere“ [1], că această prejudiciere coincide cu aptitudinea lui de a cunoaşte, este la fel de important pentru proza secolului al XVIII-lea.

Lesage apelează la modalitatea picarescă, justificînd parcurgerea de către erou a numeroaselor medii sociale. Rătăcirea lui Gil Blas e verosimilă prin faptul că el nu se poate opri. Imposibilitatea opririi sale face firească şi credibilă acumularea de analize asupra stărilor sau etajelor sociale. Sărac dar obligat să trăiască, picarul lui Lesage trebuie să facă ceva: fură, dar închisoarea îi domoleşte zelul; se angajează valet, intendent, secretar sau chiar preceptor. Romanul nu este altceva decît istoria angajărilor lui Gil Blas: „Un spirit superior, care se bagă servitor, nu-şi face slujba materialmente, ca un neghiob. Se face servitor mai degrabă ca să poruncească decît să slujească“ [2]. „Smuls universităţii“, Gil Blas colecţionează mereu alţi stăpîni: teologul Sedillo, care moare din necumpătare; doctorul Samgrado, de la care învaţă medicina, minunîndu-se că bolnavii săi „mor într-adins ca să-i facă de rîs leacurile“ [3]; declanşînd o adevărată „ciumă“ în Valladolid, trebuie să plece, ameninţat de răzbunarea lui don Rodrigo de Mondragon, „mitocan sadea“, căruia îi omorîse iubita; nobilul Berdardo de Castil Blazo, bănuit de a fi spion portughez, care-l concediază pentru exces de curiozitate şi legături cu poliţia; don Matias de Silva, filfizon care-şi lasă valetul fără stăpîn, murind într-un duel; actriţa Arsenia, de la care fuge ca să-şi „mîntuie nevinovăţia“; Vicente de Guzman, senior care moare, lăsîndu-l valet fiicei sale, Aurora; măritîndu-se cu don Luis Pacheco, ea i-l predă acestuia, care-l transmite unchiului său Gonzalo Pacheco, dar de la care trebuie să plece pentru că a încercat să-i dovedească faptul că e prea bătrîn pentru a-l mai iubi femeile; marchiza de Chaves, unde stîrneşte gelozia unui secretar şi e alungat în urma unui duel; don

---

[1] Cf. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 125.
[2] A.-R. Lesage, op. cit., vol. I, p. 72.
[3] Ibidem, p. 109.

Alfonso, al cărui intendent devine pînă ce este agresat de iubirea neiertătoarei Lorenza Sefora; arhiepiscopul de Granada, căruia îi spune adevăruri supărătoare referitor la arta sa oratorică, încît e concediat; marchizul portughez de Marialva, de unde fuge pentru a nu i se descoperi suspecta legătură cu o actriță; contele italian Guliano, care-l părăsește bolnav și se întoarce în patrie; primul ministru, ducele de Lerma, care-l îndeamnă la intrigi amoroase dar îl și arestează pentru aceleași motive; primul ministru, contele de Olivarez, care cade în dizgrație și moare. Călătoria încetează cînd au fost acoperite toate punctele caracterologice ale schemei; cu alte cuvinte, cînd Gil Blas devine el însuși stăpîn.

Condiția picarului prilejuiește lui Lesage nu numai sistemul de declanșare a călătoriei perpetue. Situarea lui îi permite totodată să motiveze omniscienta naratorului. Picarului i se dezvăluie lumea, pentru că altfel el nu ar putea trăi: „Mai întîi își studiază stăpînul. Îi măgulește defectele, îi cîștigă încrederea și după aceea îl duce de nas“ [1]. Nu este oare aceeași condiție esențială pe care o ilustrează la sfîrșitul secolului Figaro al lui Beaumarchais? Nerespectînd principiile, el este obligat să-și lărgească mereu orizontul cunoașterii. Gil Blas descrie verosimil universul pe care l-a străbătut și îi poate face disecția prin trei calități de care dispune: este mecanismul intrigilor pe care le țese în favoarea stăpînului, este agentul intereselor altuia și, totodată, victima propriilor sale acțiuni. El scrie falsele epistole plătite cu viața de don Matias de Silva, el spionează și îi denunță lui Gonzalo Pacheco infidelitatea Eufrasiei, el se amestecă în intrigile curții încît se bucură de detenția din Turnul Segoviei. Este situat în imediata apropiere a evenimentelor, se postează „după ușa“ care-l apropie discret de intențiile tainice ale oamenilor pe care-i studiază.

Ca valet, dispune de un adevărat serviciu de informații, alcătuit din lumea servitorilor. Fie că participă sau numai asistă la faptele povestite, fie că îi sînt povestite de alții, Gil Blas alcătuiește fresca ansamblului social în deplină cunoștință de cauză, prin fapte trăite, văzute sau auzite.

[1] A.-R. Lesage, op. cit., vol. I, p. 72.

Călătoria lui Gil Blas e de factură picarescă pentru că se bazează pe două mişcări de natură deosebită: *deplasarea de la un mediu la altul* (asigurată de disponibilitatea sa de picar) şi *agitaţia în interiorul aceluiaşi cadru*, pînă ce acesta i se dezvăluie în întregime. Valoarea cognitivă ca şi verosimilitatea fiecăreia este subliniată de mişcarea cealaltă, în care se reflectă: unirea a două puncte distanţate spaţial legitimează trecerea de la unul la altul, necesitatea de a-l cunoaşte pe fiecare; odată realizată cunoaşterea, picarul este obligat să plece mai departe, căci ştie prea multe. În funcţie de mişcările pe care picarul le face, povestitorul conturează două tipuri de spaţiu, care au acelaşi scop, de a picta moravuri: spaţiul itinerant (călătoria împreună cu hoţii pe drumul mare al Leonului, de la Burgos spre Valladolid, Sevilla, Madrid, Toledo, Llirias, prilej de a se întîlni cu oameni diferiţi şi a cunoaşte năravurile lumii) şi spaţiul închis (casele stăpînilor, scena unde se adună grupuri de caractere ilustrative pentru mediul respectiv). Drumul îi aduce în raza de vizibilitate pungaşi, aventurieri travestiţi în călugări, naivi îndrăgostiţi, actori perverşi, cavaleri răzbunători. Toată această lume se agită în faţa ochilor săi nu pentru a-i pune la dispoziţie destine, soluţii de viaţă, ci portrete statice: personajul intră în scenă pentru a i se face portretul. În spaţiile închise pe care le uneşte rătăcirea, Gil Blas este aproapele cunoscător al vieţii teologilor, marilor demnitari politici sau ecleziastici, nobililor spanioli, portughezi sau italieni, actorilor, poeţilor, militarilor. Devenit locuitor al universului fiecărui stăpîn, Gil Blas îi vede fiecăruia destinul ca un autentic autor de comedii: hoţul care ajunge pe eşafod, filfizonul care moare în duel, poetul care se îmbogăţeşte vînzînd cuvinte, ecleziastul lovit de apoplexie, ministrul debarcat de monarhul pe care l-a îndatorat cu intrigile sale etc. Gil Blas acumulează episoade „exemplare" despre viaţa socială pe care o secţionează pe verticală, episoade a căror ordine nu are nici o importanţă. Romanul lui Lesage dispune prin schema picarescă de posibilitatea dizlocării episoadelor, inversării lor. Nu există o progresie cerută de mersul firesc al acţiunii, mişcarea de ansamblu a romanului se formează prin aglutinarea de acţiuni secundare într-un raport complementar.

Dar schema picarescă prinde viaţă la Lesage prin mijloacele unui autor de comedii: personajul nu are o individualitate, el este numai un conglomerat de trăsături caracterologice în jurul unei metehne esenţiale, introdus în situaţii codificate de teatrul comic — travestiuri, *qui pro quo*-uri, *imbroglio*-uri. Gil Blas agită toate „rolurile" pe care omul le poate juca pe scena lumii, credinţa sa supremă fiind că în spatele fiecărei variante se ascunde firea umană, pretutindeni şi oricînd aceeaşi. Personajele sale joacă cele mai diferite roluri, fără însă a se modifica: schimbarea măştilor nu alterează identitatea lor fundamentală. Criteriul unităţii derivă din perfecta adaptabilitate la orice situaţie: „Trăiască deşteptăciunea! Cînd eşti om deştept, joci toate rolurile de care ai nevoie" [1].

Gil Blas arată faţa ascunsă a lumii fără să încerce formularea unui program de modificare a ei, aşa cum îndeobşte fac scriitorii secolului al XVIII-lea. Prin aceasta, el este descendent al epocii anterioare. „El rîde pentru a rîde, pentru a dezveli natura; nu-şi bate niciodată joc de prezent în numele unei idei, unui sistem viitor" [2]. În acelaşi timp, picarescul lui Lesage este un refuz al miraculosului şi eroicului, un sistem narativ de acumulare a unor adevăruri despre realitatea umană. Fiecare dintre secvenţele sale comice are o morală, un tîlc: „Şi iată, aşa a pierit senor don Matias de Silva, pentru că s-a apucat să citească, atunci cînd nu trebuia, răvaşe dulci, plăsmuite" [3].

Călătoria picarului este o iluzie, creată spectatorului prin desele schimbări ale decorurilor din scenă. Se schimbă oraşele, stăpînii sau însoţitorii, dar în interiorul aceluiaşi perimetru în care analiza caracterelor îşi dezvăluie valenţele comice. Deplasarea lui Gil Blas este, în fond, intelectuală; el înlocuieşte doar obiectele analizei, dînd senzaţia cititorului că el se mişcă, şi nu ecranul rotativ. Universul lui Lesage se constituie în imaginaţia care a luat loc într-un fotoliu de teatru, imobil punct în faţa unei mobilităţi iluzorii. Iluzia e destrămată prin procedee care ţin de struc-

[1] A.-R. Lesage, op. cit., vol. II, p. 82.
[2] Sainte-Beuve, *Notice sur Gil Blas*, ed. cit., p. 5.
[3] A.-R. Lesage, op. cit., vol. I, p. 197.

tura clasică a romanului: descrierea mediului dintr-un punct fix; Gil Blas dispune de descrierea pe care i-o face un inițiat, ca Fabricio Ninez, pe măsură ce actorii intră în scenă, o adevărată distribuție comentată; înrămarea povestirilor (destinele personajelor nu se întrepătrund, nu intră într-o dependență reciprocă, încît îmbogățirea peisajului se face uneori prin povestirea vieții proprii a fiecărui personaj: povestea donei Mencia de Mosquera, povestea lui don Pompeyo de Castro, povestea lui don Alfonso) etc. În *Gil Blas* al lui Lesage se disting încă originile romanului extrase din colecția de narațiuni scurte, din colecția de „scene" de viață sau parabole. Soluția de *roman à tiroir* va fi întrebuințată de întreg secolul al XVIII-lea, de Fielding în *Tom Jones*, de Voltaire în *Candide*, de Smollett în *Roderick Random*. Procedeul atît de utilizat al inserției de povestiri, al adiționării unei narațiuni secundare într-un punct al firului narativ central, este prezent și la Lesage. Prin el, picarul central adună viziunile altora, comentariul său se dublează sau multiplică prin reflexele parțiale pe care le aduc alți picari ce-și povestesc călătoriile. Scipion, valetul lui Gil Blas, are și el seria lui de stăpîni, „a fost, ce-i drept, un adevărat picar" [1]. Actrița Laura este o adevărată față feminină a picarului, cu deosebirea că la ea călătoria are aspecte erotice (ea face parte din familia lui Moll Flanders a lui Defoe, Marianne a lui Marivaux, Justine a lui Sade, care au avut în secolul al XVII-lea spaniol modelele strălucite, al *Picarei Justina* de Francisco López de Ubeda, al *Ingenioasei Elena, fiica Celestinei* de Alonso de Salas Barbadillo sau al *Teresei de Manzanares* de Alonso del Castillo Solórzano).

Dacă traiectoria picarului motivează și face verosimilă prezența în diferite puncte a conștiinței moralizatoare, spațiul pe care-l determină înregistrările sale succesive nu este decît un efect iluzoriu creat de unirea unor portrete. Prin Lesage, secolul al XVIII-lea deprinde mijloacele de a utiliza efectul de realitate pe care-l produce structura picarescă a narațiunii: plasînd în spațiu caracterele determinate, unindu-le

[1] A.-R. Lesage, op. cit., vol. II, p. 297.

prin agitația picarului, secvențele demonstrative se organizează într-un sistem care provoacă cititorului obligația de a imagina haloul de concreteţe al abstractului. Scara de portrete din romanul lui Lesage se numeşte Spania, punctele reţelei de imagini Sevilla, Madrid, Toledo sau Valladolid. Spania este rama care limitează acumularea de fragmente spațiale (particularizate nu prin descripții peisagistice ci prin detalii portretistice), o constelație de medii morale. „Într-un cuvînt, un roman de Lesage este ceva asemănător *caracterelor* lui La Bruyère în acțiune" [1]. Gill Blas nu vede locurile pe unde trece, ci mediile pe care le străbate şi pe care le diferențiază prin toponimie. Într-un loc anume, la un stăpîn anume, Gil Blas unește portrete de studenți, hoți, medici, valeți, seniori, actori, teologi, aventurieri, miniştri, alcătuind — printr-o distribuție particulară a acestora — un mediu. Ceea ce diferențiază un mediu de celălalt, Toledo de Madrid sau Sevilla de Valladolid, este distribuția diferită a portretelor. Înainte de a da libertate de acțiune personajului, Lesage îl înzestrează cu un portret care spune tot despre ce va urma, situindu-l într-un tip de comportament. Iată cîteva mostre: căpitanul Anibal de Chinchilla („Era un om de vreo şaizeci de ani, de-o statură gigantică şi nemaipomenit de slab. Mustața groasă i se urca şerpuind, de o parte şi de alta a feței, pînă la tîmple. Îi lipsea un braț şi un picior şi, pe lîngă asta, în locul unui ochi, avea un plasture de tafta verde şi pe față se vedeau urme de tăieturi. Încolo era ca toți oamenii. Nu ducea lipsă de deşteptăciune şi mai ales de gravitate. Împingea morala pînă la extrem şi era foarte migălos în chestii de morală" [2]), arhiepiscopul de Granada („Prea sfîntul era în al şaizeci şi nouălea an al vieții şi semăna puțin cu unchiul-meu, canonicul Gil Perez, adică era scund şi gras. Pe lîngă asta, mai avea şi niște picioare strîmbe, încovoiate înăuntru, şi era chel de tot, numai la ceafă îi mai rămăsese un smoc de păr; din cauza aceasta purta o tichie de lînă fină cu urechi lungi. Cu toate acestea, îmi făcea impresia

[1] André Le Breton, *Le Roman français au XVIII-ème siècle*, Ancienne Librairie Furne, Paris, f.a., p. 48.
[2] A.-R. Lesage, op. cit., vol. II, p. 62.

unui om de soi, fără îndoială pentru că știam că așa era. Noi, oamenii de rînd, ne uităm la marii seniori cu păreri preconcepute și le atribuim adesea o înfățișare măreață pe care natura nu le-a dat-o" [1]), ministrul Olivares („Era un om mai mult înalt decît scund și putea fi socotit gras într-o țară în care mai toți oamenii sînt slabi. Umerii îi erau așa de ridicați, încît la început am crezut că-i ghebos, dar nu era. Capul, nemaipomenit de mare, și-l ținea aplecat. Părul era negru și lins, fața lunguiață, pielea feței oacheșă, gura intrată înăuntru și bărbia ascuțită și ridicată tare în sus" [2]), înamoratul Gonzalo Pacheco („Bătrînul era cu mustățile în papiote; avea niște ochi aproape stinși și era palid și tras la față (...). Cînd s-a sculat, am crezut că-l văd pe Lazăr ieșind din groapă (...). Avea niște picioare așa de subțiri, încît chiar după ce își puse trei sau patru perechi de ciorapi una peste alta, tot foarte subțiri mi se părură. Pe lîngă toate, mumia asta vie era astmatică și tușea la fiecare cuvînt pe care-l scotea" [3]). În fiecare *celulă spațială* guvernată de un asemenea portret, apar aceleași tipuri care-i pun la dispoziție lui Gil Blas adevăruri despre om, printr-un crochiu care nu se axează pe un comic distructiv în mod programatic, ci pe divertisment caricatural. Identitatea caracterelor în variantă distributivă face ca mediile abordate să fie intercomunicante: seniorul primește actori, filfizoni, poeți, actrița primește seniori, filfizoni, poeți, ministrul la fel, și așa mai departe. Încît, în cele din urmă, Spania nu este decît numele unui macrocosm de medii sistematizate, iar Pirineii — rampa scenei pe care acesta este suit.

Cunoscător al picarescului spaniol — adaptează printre alte romane și *Guzmán de Alfarache* în 1732 —, el actualizează această tehnică narativă prin care adevărurile morale devin substanța iluziei de realitate, demonstrînd că „*les moralitées et les données romanesques procédaint d'une même origine*" [4]. Elibe-

[1] A.-R. Lesage, op. cit., vol. II, p. 17.
[2] Ibidem, vol. II, p. 308.
[3] Ibidem, vol. I, p. 271.
[4] Edmond Cross, *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresques dans Guzmán de Alfarache*, Didier, Paris, 1967, p. 18.

rînd picarescul de comentariul antibucolic, antipastoral şi antieroic al barocului spaniol, desprinzîndu-l din matca acelei „*visión desolada del mundo*" (subliniată de un Baltazar Gracián), Lesage îi păstrează virtuţile esenţiale dar temperîndu-i-le în numele spiritualităţii franceze. Picarescul este întrebuinţat mai cu seamă ca tramă narativă pentru „a ilustra teoriile pe care şi-a propus să le stabilească" [1]. Deşi priveşte omul în afara determinării sale variabile în timp şi spaţiu ca un autentic clasic, Lesage pune la dispoziţia unui secol ahtiat de demonstraţii un exemplu de eficacitate şi actualitate a picarescului. Preluînd picarescul, secolul al XVIII-lea se înscrie în continuarea literaturii „paraşcolare" a Evului mediu, iar romanele sale picareşti sînt, de asemenea, „un subprodus al retoricii" [2].

Naraţiunea picarescă are în secolul al XVIII-lea o largă circulaţie. Explicaţia provine din dubla ei calitate. Fiind „o victorie a preocupărilor morale asupra materiei romaneşti", ea se distinge prin rigoarea demonstraţiilor [3]. Putînd fi fragmentată sau extinsă, ea „se expune la toate interpolările imaginabile", avînd un caracter „deschis" [4]. În acest sens, *Gil Blas* este mai puţin o istorie, cît o lecţie narativă. De aceea, discursul lui Gil Blas poate fi interpretat după criteriile retorice, analizîndu-se raporturile dintre invenţia, dispunerea fragmentelor şi gradul lor de elocvenţă. Colecţia sa de exemple reflectă un mod de a judeca, întru nimic diferit de acela descris de un Luis de Granada sub următoarea formă grafică:

| gen | — | întreg şi parte | — | cauze | — | obiectul | — | efectele | [5].

Pe această bază, romanul picaresc se constituie prin proliferarea unei „celule de bază" care conţine trei funcţii, *naraţiune* + *sentinţă* + *exemplu*, fără ca ordinea lor să aibă impor-

---

[1] Edmond Cross, *Prothée et le Gueux*, *ed. cit.*, p. 70.
[2] Ibidem, pp. 158—161.
[3] Ibidem, pp. 60—61.
[4] Ibidem, p. 207.
[5] Ibidem, p. 178.

tanță[1]. Această celulă de bază implică atît prezența naratorului, cît și a personajului, le conferă ambelor ipostaze aceeași valoare. Gil Blas narează exemplul pe care i l-a oferit Gil Blas-personajul sau exemplul pe care i l-a oferit acestuia un alt personaj; din altitudinea sa de narator, emite sentința. Am arătat acest lucru vorbind de istoria lui don Matias de Silva. Cînd însă procedeul va fi mînuit de un Diderot, Sade sau Fielding, sentința nu va acoperi doar personajul care i-a dat viață, ci se va răsfrînge asupra societății care corupe individul — fie asupra falselor concepte morale, fie asupra falselor virtuți. Cînd el va fi folosit de Marivaux, exemplul și-l dă naratorul în primul rînd lui însuși, în afara putinței de a mai da o sentință. În mîinile lui Goethe, în *Wilhelm Meister*, exemplul îl trăiește în primul rînd personajul, de aceea naratorul nu face altceva decît să asiste la „formarea" sa ca erou al evenimentelor și să alcătuiască un Bildungsroman. Prezent în secolul al XVIII-lea, picarescul se metamorfozează în funcție de accentele diferite asupra celor trei funcții, primește noi atribute în dependență de noua înțelegere a omului, a mediului sau a vieții, avînd însă în centru aceeași calitate, de a face romanescă realitatea.

Selectarea din mulțimea romanelor din secolul al XVIII-lea a *Scrisorilor persane*, *Călătoriilor lui Gulliver* și *Istoriei lui Gil Blas de Santillane* are la bază nu numai criteriul valoric. Aceste romane nu sînt doar capodopere care își păstrează eternitatea în și prin conștiința cititorului modern. Ele au fost în primul rînd modele, puncte de referință pentru autorii de romane din secolul în care au apărut. Numele unui Montesquieu, Swift sau Lesage s-a impus conștiinței contemporanilor nu prin invenția de noi procedee narative, ci prin atribuirea unor funcții noi mijloacelor epice tradiționale. Dislocările pe care ei le fac în numele secolului conturează un rol diferit atribuit ficțiunii românești: apelul la realitatea contemporană, la adevăruri relativizate de axa timpului și spațiului, constituirea sa într-un sistem de înțelegere a lumii înglobat în faptele personajelor. Apoi, situarea operelor

[1] Cf. Edmond Cross, op. cit., p. 200 și urm.

lor în prima parte a secolului ne-a permis să observăm la fiecare felul cum s-a desprins de tradiție și a contribuit la nașterea unui nou tip de convenție epică, a unui nou sistem de verosimilitate. Prin ochiul înstrăinat al naratorului, prin deformările succesive ale tablourilor reale, prin arma ridicolului sau absurdului, se realiza un „urît" epic, garanție a adevărului pe care-l posedă ficțiunea. Desigur, urîtul lui Montesquieu sau Lesage este galant și aristocratic, absurdul lui Swift nu atinge haosul și rămîne perfect geometric. Dar era un prim efort de depoetizare într-un context literar încă dominat de frumosul clasic. Acest efect de primă urîțire va constitui punctul de plecare al romancierilor veacului, care îl vor accentua pînă la Laclos, Restif de la Bretonne, Walpole sau Sade, creînd, prin contrast, un nou frumos, frumosul antitetic al preromanticilor sau romanticilor. Faptul că procesul de înglobare a realității în sistemul epic, în a cărui „urît" se include marca de luciditate și exactitate, conține aspecte și rezolvări contradictorii nu-i anulează existența. El caracterizează fiecare epocă sau secol de roman. În secolul al XIX-lea există marca de luciditate a urîtului stendhalian, dostoievskian, balzacian sau zolist, în secolul al XX-lea urîtul estetizat al unui Proust, unul transcendent al lui Kafka sau Becket, unul psihologic al lui Italo Calvino etc. Format într-o asemenea tradiție, cititorului modern îi vine foarte greu să creadă că Franța lui Montesquieu era urîtă, cît de urîtă era insula lui Robinson Crusoe, Anglia pentru un Gulliver întors din țara cailor, Spania pentru Gil Blas, Parisul pentru un Jean-Jacques Rousseau. Din contră, descoperă o proză elegantă, de un echilibru rafinat al enunțului, de o frumusețe care face epicul fad. Cît de frumoase par închisorile prin care trece Moll Flanders (*Moll Flanders*) sau dr. Primrose (*Vicarul din Wakefield*), suferințele Mariannei (*Viața Mariannei*) sau Juliei (*Noua Eloiză*), instinctele dominate de luciditate ale lui Valmont (*Legături primejdioase*) pentru un cititor care — după ce s-a școlit prin Balzac, Stendhal, Dostoievski, Zola — consumă azi pe Dreiser, Kafka, Dos Passos sau Thomas Mann! Fiecare epocă s-a decis să fie lucidă altfel. E normal ca odată cu trecerea timpului ceea ce a fost altădată „urît", ca marcă de verosimilitate,

să pară mai tîrziu un urît poetizat, deci neverosimil. Montesquieu, Swift, Lesage au prilejuit configurarea altitudinii zero a urîtului din secolul al XVIII-lea, convenţia de urît pe care scriitorii ulteriori o vor respecta sau depăşi. Fără acest punct de referinţă, proza secolului pare că nu evoluează, că nu pregăteşte pas cu pas realismul secolului al XIX-lea, iar acest lucru ar fi un neadevăr. Acesta este încă un motiv al selectării acestor trei opere: abordarea în starea iniţială a iluziei de realitate, aşa cum a fost dimensionată de epoca luminilor.

În istoria romanului se configurează epoci distincte prin atributele diferite acordate ficţiunii. Nu există un roman în general, iar definirea lui în funcţie de trăsăturile caracteristice „relevă întotdeauna o geneză istorică"[1]. În fiecare epocă, romancierul şi cronicarul fac între ei un alt „schimb imaginar". Iar dacă „istoricul şi romancierul fac între ei un schimb de adevăruri, de ficţiuni şi culori", istoricul o face „pentru a verifica ceea ce nu mai este", romancierul pentru a „face să se creadă în ceea ce nu există"[2]. Istoria romanului e desfăşurarea în timp a metamorfozelor iluziei de realitate. Pentru a păstra termenii lui Leibniz, romanul corespunde unei „mode" de percepţie şi reprezentare a realului[3]. Problema verosimilităţii se pune mai întîi în afara artei, prin ea se determină ceea ce consideră ca real sau posibil real o fază de conştiinţă din istoria umanităţii. Verosimilitatea izvorăşte din „sarcina intelectuală" a unei anumite vremi[4]. De aceea, felul în care aceasta este cuprinsă şi dirijată de o operă literară e semnul unei anumite faze de civilizaţie şi numai prin intermediul său semnul realităţii.

Unui cititor care consumă romanele vremii sale, aspectul acesta nu i se impune cu claritate. Faptul devine chinuitor în abordarea unui roman dintr-o altă vreme. Relaţia isto-

---

[1] W. Bahner, *Quelques observations sur le genre picaresque*, în *Roman et lumières au XVIII-ème siècle*, ed. cit., p. 64.

[2] A. Rivarol, *Oeuvres choisies*, Flammarion, Paris, f.a., vol. I, p. 310.

[3] Cf. pp. 121-122.

[4] Herbert Read, *Imagine şi idee*, ed. cit., p. 87.

rică dintre narator și public nu mai poate fi ignorată. Cititorul este supus la proba ficțiunii. Imaginația sa e solicitată de modul de imitare a obiectului (ce detalii, în ce proporție și calitate îi semnalează prezența și permit reprezentarea). Este vorba deci, în cuvintele unui reprezentant al veacului, de a ști cum cititorul de romane — om cu „imaginația frivolă și dereglată" — se poate „atașa de fantome", redescoperind în ele „o imagine a iluziilor din spiritul său"[1]. Mai nou, s-ar spune că arta unei perioade istorice are la bază un anume tip senzorial și un anume tip de imagism[2]. Se cuvine deci, și în ceea ce privește romanul secolului al XVIII-lea, a se vedea cum acesta se integrează vitalității artei, „datorită căreia aparatul nostru senzorial este menținut în încordare, imaginația își păstrează vioiciunea, iar puterea de raționament agerimea"[3].

Romanul secolului al XVIII-lea cuprinde în sine și pretinde cititorului un efort imaginativ diferit de cel presupus de proza de mai tîrziu. El construiește o verosimilitate care nu se suprapune cu aceea a epocilor posterioare. Lipsesc detalii care cititorului de azi îi par absolut necesare. În acest context se poate înțelege afirmația că romancierii secolului al XVIII-lea sînt „realiști care nu sînt realiști"[4]. Dacă cititorul modern are deseori senzația că prin lecturile din Montesquieu, Swift, Voltaire sau Sade „nu vede", că este orb, dar că este mult prea solicitat de demonstrații morale, nu e mai puțin adevărat că narațiunile acestor romancieri au întemeiat adevăruri pe o tehnică proprie a iluziei de realitate. „O societate nu aplică un adevăr; ea îl întemeiază"[5].

După cum s-a văzut din analiza romanelor lui Montesquieu, Swift și Lesage, verosimilitatea de ansamblu este rezultatul verosimilității fiecărei secvențe și a combinării verosimile a acestora. Prin aceasta, se ajunge la concluzia

---

[1] Vauvenargues, *Réflexions sur divers sujets. Les romans*, în *Oeuvres*, À la Cité des Livres, Paris, 1929, vol. I, p. 90.

[2] Herbert Read, *Imagine și idee*, ed. cit., p. 18.

[3] Ibidem, pp. 25—26.

[4] Émile Faguet, *Dix-huitième siècle*, ed. cit., p. XXIV.

[5] Pierre Francastel, *Figura și locul. Ordinea vizuală a Quattrocento-ului*, Editura Univers, București, 1971, p. 15.

că iluzia de realitate este o măsură estetică a narațiunii. În ciuda *qui pro qou*-ului său teoretic, secolul descoperă prin Marmontel acest adevăr: „Odată ce narațiunea este de acord cu ea însăși și verosimilă în toate punctele, nu mai este vorba de a examina cîtă realitate conține pentru a ști cîtă utilitate are“ [1]. Realitatea romanescă se naște la confluența dintre felul în care romancierul vede lumea și felul în care se implică pe sine însuși în această viziune. Din perspectivă istorică, trebuie analizată agresiunea exteriorului și tipurile de integrare specifice epocii. Iar secolul al XVIII-lea admite o asemenea interpretare, întrucît, mai mult ca în alte secole, romanul a fost un mod de persuasiune. Pentru că secolul al XVIII-lea a căutat în și prin roman certitudini, știind mai bine decît alte vremuri că „omul este un animal care are nevoie să fie convins“ [2].

[1] Marmontel, op. cit., vol. XIII, p. 154.
[2] Émile Faguet, op. cit., p. 28.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV. AGRESIUNEA EXTERIORULUI ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Evangheliștii istorisesc faptele cu simplitatea cea mai uscată cu putință, iar artistul se folosește de diferitele părți ale narațiunii, fără ca autorii ei, în ce-i privește, să fi vădit cea mai mică scînteie de geniu pictural.

LESSING, LAOCOON, *XIV*

ILUZIA ROMANESCĂ are un destinatar determinat. Cititorul de romane, indiferent de epoca în care este plasat, se lasă fascinat de ficțiune, în dependență de un complex proces de adaptare la modul particular de reconstruire a realității dintr-un roman sau altul. „Faptul că reproducerea artistică nu presupune niciodată o reconstruire deplină (adică crearea unui al doilea obiect, perfect identic cu primul), faptul că anumite proprietăți nu vor fi reproduse ne face să putem înțelege care anume erau, într-un anume moment și din punctul de vedere al unui anume artist, elementele cele mai importante ale obiectului dat" [1]. Participarea la realitatea romanescă devine posibilă într-un limbaj metonimic. Înainte de a se lăsa în voia iluziei, cititorul este obligat să țină seama de ceea ce a considerat autorul său ca esențial și reprezentativ pentru sine din realitatea abordată. Cu alte cuvinte, el este pus în situația de a reconstitui o realitate plecînd de la felul în care ea a fost deja reprodusă de către autor. Pentru ca ficțiunea să se nască, cititorul este așezat în fața a două drumuri: să asimileze datele noi narative la structura sa și, în consecință, să se acomodeze sau să-i fie imposibilă acomodarea narativă. Dacă el va merge pe unul sau altul dintre cele două drumuri, aceasta depinde de sistemul metonimic al narațiunii, adică

[1] I. M. Lotman, op. cit., p. 27.

de rezultatul unei prealabile asimilări a lumii exterioare de date.

Dacă această problemă este specifică narațiunii în general, ea devine cu atît mai importantă atunci cînd este vorba de istoria narațiunii. Distanțarea în timp, dintre *adaptarea la realitate a naratorului* și *adaptarea la realitate a cititorului*, mărește gradul de efort în suprapunerea lor. Pentru ca cititorul să fie capabil de a se acomoda la realitatea naratorului, el descoperă moda istorică, adesea perimată, de adaptare la realitatea proprie acestuia. Distanța temporală dintre narator și cititor pune în evidență nu atît realitatea abordată, cît modul abordării ei. Prin acesta, romanul scris într-o altă vreme devine, în primul rînd, semnul unei civilizații romanești și, abia în al doilea rînd, semnul unei realități.

Cîmpul de luptă dintre adaptarea naratorului și adaptarea cititorului este cuvîntul. Cuvîntul îi aduce pe amîndoi partenerii în aceeași clipă conflictuală. Interpretînd „cuvîntul" rostit de Swift, Marivaux sau Rousseau, sîntem obligați la o dublă acțiune de sincronizare: de a ne întoarce în timp pentru a vedea mecanismul asimilării și acomodării la realitate a romancierilor din această fază istorică, de a-i actualiza pe aceștia. Ceea ce ne interesează acum, este să constatăm, prin această dublă sincronizare, care este modalitatea proprie acestora de a imagina (ce „reprezintă în mod direct" din realitate, în relație cu ce nu reprezintă ei din realitate). Să ne adaptăm modului lor de adaptare în fața realității, pentru a înțelege cum au încercat să-și supună cititorii contemporani lor la „agresiunea exteriorului".

Ficțiunea romanescă obligă, prin actul lecturii, imaginația să configureze o lume aparte prin felul cum lasă cuvîntul să fie invadat de realitatea exterioară, scoțîndu-l din raporturile sale semnificative cu celelalte cuvinte și aplicîndu-l lumii exterioare de obiecte. Cuvîntul devine suport al literaturii în măsura în care se produce o deplasare de accent în utilizarea lui: semnificația nu i se precizează prin actul particular al actualizării sale de către un vorbitor, în contextul semnificațiilor codificate ale unui limbaj; semnificația sa este dată de actualizarea obiectului, de evocarea lumii obiectuale, concrete. Ca oricare alt gen literar, epicul se bazează pe

această „zonă de suprasemnificație, de semnificație secundă" [1], constituită de o conștiință care, luînd act de diferența dintre realitate și realitatea cuvîntului, încearcă să le substituie.

Invazia realității în roman devine posibilă prin acest transfer al funcțiilor evocatoare ale limbajului. Premisa sa este dată de conștientizarea distanței dintre realitatea brută și realitatea cuprinsă în limbaj, distanță care obligă naratorul să pună în mișcare mijloace de convingere că enunțul său e subordonat realității. Căci iluzia de realitate, modul de a profesa literar adevărul, depinde de „conștiința irealității limbajului", de gradul în care va fi exploatată „cît mai profund posibil realitatea ireală a limbajului" [2]. Mai mult ca celelalte genuri literare, epicul trebuie să posede arta convertirii irealității cuvîntului în realitatea faptului. În acest sens sînt profitorii demonstrațiile făcute de Benedetto Croce: supunerea la realitate se realizează prin intermediul a două categorii în opoziție, real și ireal. Dacă expresia lirică depășește această opoziție și e domeniul pur al posibilului, metamorfoză instantanee a irealului în real, „materia rebelă convertindu-se în imagine" [3], expresia epică se subordonează perechii real-ireal. Pentru a „converti lumea fanteziei în lume reală", proza trebuie să suporte agresiunea lumii exterioare, să fiinţeze prin date într-un raport de probabilitate față de ceea ce e posibil să fie real, în opoziție cu ceea ce e posibil să fie ireal. Dacă în ansamblul său literatura ridică problema „irealității limbajului", rezolvarea ei se face prin două soluții diferite: soluția lirică — irealitatea cuvîntului este singura realitate, soluția epică — irealitatea cuvîntului e diminuată de apelul constant la date ale unei realități aparent nemodelate, neinterpretate, de iluzia că aceasta nu supune realul ordonării sale, ci că el însuși este dictat de acesta din urmă. Pentru Croce, în opoziție cu proza, poezia este „ceea ce se găsește dincoace de distincția realului și irealului și nu poate fi

---

[1] Roland Barthes, *Essais critiques*, ed. cit., p. 164.

[2] Ibidem.

[3] Benedetto Croce, *La Poésie. Introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, Presses Universitaires de France, 1951, p. 9.

calificată după nici una din cele două categorii opuse", „o sferă a calităților pure sub predicatul existenței" [1].

În cadrul prozei, romanul este o verosimilă sau neverosimilă modalitate de a reconstrui realitatea prin cuvinte, „o sumă a observațiilor autorului asupra întregului spectacol uman" [2]. Ficțiunea romanescă se alcătuiește printr-o dublă asigurare: că naratorul însuși este victima unei realități, pe care o redă așa cum este, și că cititorul, asistînd la realitate, uită de intermedierea cuvîntului. Întreg efortul romancierului se concentrează asupra acestei relații dintre cititor și adevărul narațiunii, iar felul în care își asigură prezența aparent nedeformantă, depinde de o modă istorică de verosimilitate. Dar, dincolo de modele istorice care au stabilit convenții de probabilitate (în interiorul cărora naratorul să pară agresat de realitate și, prin aceasta, să-și agreseze cititorul), arta narativă s-a configurat printr-un „blestem" de verosimilitate pe care-l intonează pentru eternitate un Rabelais: „Blestemat să fiu și o mie de diavoli să mi se bage în suflet și în oase, în pipotă și în rărunchi, de voi rosti un singur neadevăr de-a lungul acestei povestiri: iar pe voi așijderea, focul să vă ardă, damblaua să vă lovească, un coș în șezut să vă iasă (subțire ca firul de păr și iute ca argintul viu), în genune de foc și pucioasă, ca Sodoma și Gomora să vă prăbușiți, de veți pune la îndoială cele scrise în paginile ce urmează" [3].

Problema este foarte veche și a suscitat complicate dezbateri teoretice, prezente și în conștiința scriitorului din secolul al XVIII-lea. Lunga istorie a modului în care arta implică și expune adevăruri este o consecință a punctelor de reper pe care gîndirea europeană, din Renaștere și pînă în secolul al XVIII-lea, le-a găsit în Aristotel sau Platon. Înțelegînd arta fie prin raportare la mimesis-ul aristotelic, fie prin apelul la teoria lui Platon, poeticele de la Renaștere încoace au reluat „discuțiile asupra posibilului, asupra verosimilului

---

[1] Benedetto Croce. *La Poésie.* ed. cit., p. 11.

[2] Albert Thibaudet, *Estetica romanului*, în *Fiziologia criticii*, E.L.U., București, 1966, p. 147.

[3] Francois Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, E.L.U., București, 1967, p. 171.

aristotelic, asupra motivelor condamnării lui de către Platon şi asupra procedeelor artistului care creează imaginînd" [1]. Controversele iscate de acceptarea sau neacceptarea ideilor aristotelice sau platonice au impus fiecărei epoci necesitatea de a rezolva sau motiva o serie întreagă de opoziţii care au obsedat gîndirea europeană pînă la Giambattista Vico şi Immanuel Kant: dintre universal şi particular, verosimil şi neverosimil, adevăr şi minciună, imaginaţie şi intelect, geniu şi regulă, frumos absolut şi frumos relativ, sensibil şi mental etc. Referirea la ele este necesară pentru înţelegerea romanului adecvat spiritualităţii iluministe.

Prin raportare la realitate, arta a fost considerată un frumos neadevăr. Încă din Antichitate, romanul s-a situat — odată cu întreaga artă — la hotarul dintre adevăr şi minciună. În *Istoria adevărată,* Lucian spune: „am vrut să profit de libertatea de a închipui poveşti şi, cum n-aveam nimic adevărat de narat, m-am decis să mint mai onest decît alţii, pentru că voi spune adevărul numai despre un singur lucru şi anume că înşir minciuni" [2]. Este vizibilă diferenţierea dintre roman şi istorie, dintre nararea de fapte închipuite şi cea de fapte petrecute în realitate. Această diferenţiere provoacă, în consecinţă, două tipuri de desfătare: una produsă de „minciuna artei", alta de instruirea executată de istorie. Susţinerea acestei idei este fatală pentru proză. Seducţia ei provine tocmai din faptul că permite cititorului să se includă în scena imaginară a unor conflicte reale. De aceea, romancierul trebuie să scape, cu orice preţ, din capcana minciunii. Soluţiile sînt numeroase. Lucian, citat mai sus, încerca să evadeze din neadevărul ficţiunii printr-un soi de paradox al mincinosului: mincinosul recunoaşte că spune minciuni. În secolul al XVIII-lea apare o serie întreagă de romancieri care nu vor accepta că scriu romane ci, istorii. Astfel, Duclos va spune că romanele „alterează istoria"; autorii lor, văzînd că „imaginaţiile lor nu pot fi luate drept adevăruri" s-au consacrat „în mod unic ficţiunilor".

---

[1] Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală. Teorie şi istorie,* Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 250.
[2] Lucian, op. cit., vol. I, p. 431.

Alții, ca Prévost, Richardson, Rousseau, Goldsmith sau Laclos, apelează la naratori cu identitate presupus reală.

Raportul dintre adevăr și neadevăr în artă va rezulta prin aducerea în discuție a unui alt raport: dintre universal și particular. Imitația artei nu depinde de faptul particular, ci de cel universal. Narațiunea, așadar, poate fi mincinoasă față de evenimente particulare, dar adevărată față de cele universale. Ideea că arta este o falsificare necesară — am avut ocazia să o semnalăm la Francis Bacon în *Eseuri*: „un amestec de minciună sporește întotdeauna plăcerea" care stă la baza artei, „umbra unei minciuni"[1] — este de origină platoniciană și se păstrează în decursul Evului mediu. În Renaștere ea trezise deja reacția de adversitate a lui Girolamo Fracastro. În *Naugerius sive de poetica* (1555), respingînd principiile aristotelice ale desfătării și instruirii, el acceptă soluția platoniciană că arta e o reprezentare a universalului, care include particularul urmărit de istorie. Pe această cale nu se mai admite că poetul spune neadevăruri, „fiindcă lucrurile spuse de poet există într-un fel oarecare"[2]. În *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposata* (1570), Castelvetro face un pas mai departe și subliniază că verosimilitatea nu e o chestiune specifică artei, ci în primul rînd istoriei — narațiune după fapte inexistente în timpul prezent[3]. Prin Piccolomini („care susținea că verosimilul nu e nici adevăr, nici fals, și numai în mod întîmplător poate deveni una sau alta"[4]), prin Alfonso López Pinciano (care susține că poezia „*es un arte superior a la metaphysica, porque comprende mucho màs, y se extiende a lo que es y a lo que no es*"[5]), prin Patrizzi (care în a sa *Poetica* nu admite că orice poezie este rodul imitației), secolul al XVI-lea se întoarce atît la disputele din secolul al IV-lea î.e.n. referitoare la înțelegerea poeziei fie ca „instructivă", fie ca „voluptate" (în care un Heraclide din Pont încerca

[1] Francis Bacon, op. cit., pp. 15—16.
[2] B. Croce, op. cit., p. 251.
[3] Apud. B. Croce, op. cit., p. 252.
[4] Ibidem, p. 253.
[5] Ibidem.

o îmbinare dintre ambele funcţii, ca şi Horatius mai tîrziu), cît şi la concepţia hedonistă a lui Eratostene sau a lui Quintillian[1]. Dar, în acelaşi timp, el deplasează accentul asupra unor cuvinte noi sau sensuri noi ale cuvintelor, care puneau în lumină aspecte altădată puţin observate în producerea şi judecarea artei. Acestea complicau problema, făcînd-o să apară mai dificilă şi mai atrăgătoare. Astfel: „ingeniu sau talent, gust, imaginaţie sau fantezie, sentiment..."[2].

Noile clarificări aduse şi lăsate moştenire de secolul al XVII-lea se adresează în primul rînd distincţiei dintre adevărat şi ingenios. Barocul european relevase că arta se dezvoltă din ingeniozitatea formelor şi că acesta este adevărul ei. Ideea se va conserva şi dincolo de limitele secolului al XVII-lea şi poate fi găsită, printre alţii, la Voltaire în *Dictionnaire philosophique*: „Une fiction qui annonce des vérités intéressantes et neuves n'est-elle pas une belle chose?"[3] Adevărul poetic depinde de expunerea lui interesantă pentru a constitui frumosul. Se conturează, din ce în ce mai accentuat, diferenţa dintre conceptul de *ingenium* — aşa cum îl explicase retorica medievală — şi „frumoasele ingenii", dintre „*esprit et beaux esprits*"[4], *ingenio y agudeza*. Astfel, în Italia, Matteo Pellegrini, în *Delle acutezze che eltrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmenti si appellano* (1639) sau Emmanuele Tesaure în *Cannocchiale aristotelico* (1654), descoperă preţiozitatea în artă, de care în Franţa se va ocupa un Bouhours în *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687)[5] şi va rîde Molière în *Précieuses ridicules*. În Spania, pe linia disputelor teoretice din secolul al XVI-lea în cadrul cărora un Juan de Valdés făcuse diferenţierea dintre „ingenium" şi „judicium", Baltazar Gracián „declară insuficient sistemul retoricii antice" şi arată că, deşi „au definit figurile retorice după toate regulile artei" (prin paralela dintre silogisme şi tropi), anticii „nu au făcut nimic cores-

[1] Cf. E. R. Curtius, op. cit., pp. 550—551.
[2] B. Croce, op. cit., p. 255.
[3] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, ed. cit., p. 379.
[4] Cf. B. Croce, op. cit., p. 256.
[5] Ibidem.

punzător pentru agerimea minţii" (*agudeza*), lăsînd-o pe seama puterii talentului (*ingenium*) şi mulţumindu-se să o admire[1]. Stabilind în *Agudeza y arte de ingenio* că arta se dezvoltă ca joc de idei (*concepto*) şi că *agudeza* este procesul prin care acesta ia naştere, proces care uneşte literatura sacră de cea profană, Gracián admiră formele libere de *agudeza*, care se înalţă asemenea unor rachete de artificii[2]. Importanţa ideilor sale nu este doar de ordin teoretic. Importanţa sa pentru rîndurile de faţă constă şi în faptul că a interpretat în sensul conceptismului romanul picaresc al lui Mateo Alemán, despre care spune că „reuneşte invenţia greacă, elocvenţa italiană, erudiţia franceză şi spiritul spaniol"[3]. Ori, dependenţa modalităţii picareşti de înţelegerea procedeelor retorice şi a *agudezei* a constituit o certitudine a secolului al XVIII-lea, după cum am arătat vorbind despre Lesage.

În cadrul ideilor care au premers şi modelat secolul al XVIII-lea, doctrina clasică cu problema obiectivităţii frumosului ocupă un loc aparte. Acceptînd ca şi Evul mediu ideea universalului în artă, Descartes a avut ca scop reducerea diversităţii artei şi a operelor de artă la un singur principiu. Ideea unităţii artei prin reducerea la principiul unic — reluată de abatele Batteux în *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, şi care lui Ernst Cassirer i se pare „a proclama împlinirea oricărui efort al secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea în materie de metodă"[4] — i se impune lui Descartes ca rezultat al gnoseologiei artistice. Arta cunoaşte natura în virtutea legilor generale şi universale, este o a doua natură datorită „axiomei imitaţiei în general"[5]. Efortul de a reduce particularul la un principiu de ordine este specific şi secolului al XVIII-lea, dar premisa sau „antecedentul" ordonator va fi găsit mai degrabă în empirism, decît în Descartes. Dar doctrina imitaţiei în

[1] Cf. E. R. Curtius, op. cit., p. 342.
[2] Ibidem, p. 345.
[3] B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Ovejero y Maury, p. 331.
[4] Ernst Cassirer, op. cit., p. 279.
[5] Ibidem.

general va influența profund, nu numai pe teoreticienii secolului iluminist, ci și pe creatorii acestuia. În paginile următoare vom avea posibilitatea să vedem cum romancierii secolului abordează realitatea nu imitînd obiecte, persoane sau situații particulare, ci făcînd din toate acestea o schemă aplicabilă unei serii de cazuri particulare. Natura este în clasicismul francez — pentru Descartes sau pentru Boileau — atît obiectul imitației estetice, cît și sursa discernămîntului, a libertăților și limitelor acestuia. Se echivalează ideea de „natură" cu ideea de „rațiune", ideea de imitație cu cea de invenție; invenția frumoasă nu poate depăși natura fără a fi urîtă. *Arta poetică* a lui Boileau se bazează pe aceste echivalențe: poetul are libertatea invenției, dispune de o „influență secretă" a cerului, dar, pentru a crea frumosul, el se constituie în prizonier al „naturii", deci al domeniului rațional de acțiune a universalului. Ceea ce depășește rațiunea e nenatural, neadevărat și urît: „*Rien n'est beau que le vrai*" spune Boileau. Această stare de lucruri, care face din clasicismul francez un antipod și un adversar al manierismului, se datorează faptului că naturii i se atribuie mai mult o „semnificație funcțională" decît o „semnificație substanțială", încît se poate lua „natura" ca sinonim al „rațiunii"[1]. Deși anticlasic în perspectiva de ansamblu, secolul al XVIII-lea este dator în mare măsură doctrinei clasice. Nu trebuie înțeles de aici că în teoriile sale despre artă secolul nu depășește clasicismul, că între doctrină ori programul său estetic și arta propriu-zisă s-a produs o desincronizare supărătoare. Există, desigur, și în epoca luminilor un dezechilibru provizoriu între cele două planuri.

Chiar dacă din doctrina clasică vor fi respinse multe dintre principii, iluminismul — ca mai tîrziu romantismul — se leagă de adevărurile clasice. În romanul său vom descoperi cîteva aspecte ale dependenței lui de clasicism. Faptul este cu atît mai semnificativ cu cît cultivarea atît de insistentă a romanului este în secolul al XVIII-lea cea mai acuzată formă de ofensă adusă idealurilor clasice.

[2] E. Cassirer, op. cit., p. 280.

Romanul luminilor păstrează în sine atitudini clasice, nebănuit de eficace. Vom enumera aceste atitudini în formularea lui Ernst Cassirer. Comentînd *Traité du poème épique* al lui Le Bossu, el arată că a fi clasic înseamnă a considera că „adevărul şi frumuseţea, raţiunea şi natura nu sînt decît expresii diverse ale aceluiaşi lucru: al ordinii unice şi inviolabile a existenţei care se descoperă în toate laturile, în cunoaşterea naturii ca şi în opera de artă". Referindu-se la Descartes şi Malebranche, el determină o a doua atitudine specifică clasicismului în *„critica sensibilităţii şi imaginaţiei"* — considerarea că obiectul sau corpul nu se supun în procesul de cunoaştere „determinărilor sensibilităţii şi imaginaţiei", ci aparţin spaţialităţii pure, determinărilor logicii şi aritmeticii (deci „ostracismul" imaginaţiei şi supremaţia conceptului geometric"); reluînd ideile lui Boileau, vede în ele încercarea specific clasică de a organiza multiplicitatea formelor într-o „lege de construcţie universală": „Boileau se sforţează în *„L'Art poétique* către o teorie generală a genurilor poetice, exact ca un geometru spre o teorie a curbelor"[1]. Nu numai înţelegerea ideilor estetice ale secolului al XVIII-lea depinde de felul în care gînditorii săi au acceptat sau nu aceste atitudini clasice, ci şi înţelegerea romanului: agresiunea exteriorului se petrece în acest secol printr-o natură cu „semnificaţie funcţională", obiectele au o spaţialitate pură, portretele geometrice abundă etc.

Problema fundamentală care a frămîntat spiritele este în fond aceeaşi: ce este imaginaţia, cum se justifică ea prin raportare fie la procesul de cunoaştere al naturii sau istoriei, fie la mijloacele de ordonare ale discursului. Doar rezolvarea diferită, doar argumentele şi stilul demonstrativ separă epocile culturale între ele, situate însă pe aceeaşi linie problematică. Determinarea imaginaţiei s-a făcut în primul rînd, ca pentru oricare alt concept, prin raportarea la ceea ce ea nu este: la raţiune, la adevăr istoric sau natural, la divinitate ca sursă de adevăr şi frumos universal. Pentru că imaginaţia a devenit centrul atenţiei generale mai întîi prin

[1] Cf. E. Cassirer, op. cit., pp. 279—287.

limitele care se impuneau libertăţii ei totale, în opoziţia dintre clasicism şi baroc. Secolul al XVIII-lea parcurge drumul teoretic de la justificarea imaginaţiei prin criterii exterioare la determinarea sa prin criterii interioare, deci duce la eliberarea ei supremă pe care o va propune preromantismul şi romantismul. Stilul său argumentativ, însă, depinde de problemele pe care istoria ideilor estetice i le punea în faţă: gust, senzualism, intuiţie, logicism.

Iluminismul nu este mai puţin îndatorat barocului. În primul rînd pentru ideea de gust. Gîndirea actuală este tentată să vadă în gust o soluţie de libertate şi chiar de iresponsabilitate a imaginaţiei. Şi totuşi, în istoria sa, problema gustului s-a pus în primul rînd ca un corectiv al imaginaţiei sau ca supunere la obiect a limbajului. Gustul ca discernămînt, ca alegere a formelor artei în funcţie de calităţi sufleteşti şi nu raţionale, ca un simţ special adăugat celorlalte normale, se datorează secolului al XVII-lea. Cînd, un secol mai tîrziu, Voltaire spune despre gust că este „*le sentiment des beautés et des défauts*", şi că nu e suficient să cunoşti frumosul ci că „trebuie să-l simţi", „*en être touché*"[1], el se situează în sensul unei tradiţii pe care — în opinia lui Benedetto Croce[2] — o deschisese spaniolul Gracián. Cuvîntul circulase sub alte înţelesuri, referitoare la mîncare şi alimente, după cum arată iezuitul Camillo Ettorri în *Il buon gusto ne'componimenti rettorici* (1696), pe care-l urmează Voltaire sau Kant în *Kritik der Urteilskraft*. Gustul, act de receptare şi reprezentare sentimentală, independent de cenzurile raţionale, a revelat legătura profundă dintre domeniul estetic şi cel psihologic, fapt de o excepţională valoare teoretică şi practică. Să spunem, precedînd concluziile unui capitol viitor, că Laurence Sterne conferă adîncime psihologică personajelor sale pornind tocmai de la gust ca insubordonare la logic şi raţional? Sensurile sale au circulat mai întîi sub numele de „delicateţe", aşa cum dovedeşte *De la Délicatesse* (1671) a lui Montfaucon de Villars şi, mult mai tîrziu, *La manière de bien penser*

[1] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, art. *Goût*, ed. cit., p. 492.
[2] B. Croce, op. cit., p. 257.

dans les ouvrages de l'esprit a lui Bouhours. Acesta „opune spiritului de rigoare", pe care Boileau îl ridicase la rangul de principiu al artei, „spiritul de finețe și de delicatețe"[1]. La Bruyère în *Les Caractères* (1688) făcea distincția între *goût* și *mauvais goût*, iar termenul începe să aibă o circulație europeană în epoca imediat premergătoare sau de început a secolului al XVIII-lea: sînt citați Thomasius pentru Germania, Trevisano, Salvini și Muratori în Italia[2].

Secolul al XVII-lea pregătește de asemenea depășirea unor impasuri lăsate moștenire de gîndirea estetică antică, a opoziției logic-alogic, prin larga răspîndire acordată conceptului de fantezie. Prin Pallavicino se reia ideea lui Piccolomini despre verosimilitate, care nu este nici adevăr, nici fals: delectarea pe care o provoacă arta nu ține de fondul său de adevăr sau minciună[3]. Chiar dacă fantezia este determinată în raport cu superioritatea rațiunii și intelectului și menținută în comentarii la o stare de dependență de gnoseologia superioară a intelectului, ea va întîlni în secolul al XVIII-lea susținători din ce în ce mai ampli, de la Muratori, Addison, Montesquieu, pînă la Bodmer, Breitinger, Kant sau Coleridge (care, în *Biographia Literaria*, eliberează imaginația de funcțiile sale filozofice dar stabilește aceeași dependență a fanteziei de memorie, idee ce se găsește încă la Aristotel). Procesul de clarificare a convingerilor estetice are adesea un aspect contradictoriu și pare imposibil istoricului literar să așeze o ordine printre ele. Dar efortul este diminuat de prezența unor personalități guvernante. Prin marile consecințe pe care le are asupra secolului al XVIII-lea (prin elevul său Christian Wolff sau prin preluarea unor puncte ale doctrinei sale de Bodmer, Breitinger sau chiar Kant), Leibniz joacă un asemenea rol. În *Meditationes de congnitione, veritate et ideis* (1684), acesta încerca determinarea fenomenelor artistice sub aspectul caracteristicilor generale[3]. Deși opus intelectualismului cartezian, el argumentează cunoașterea prin artă plecînd

---

[1] E. Cassirer, op. cit., p. 296.
[2] Cf. B. Croce, op. cit., pp. 258—259.
[3] Cf. pp. 121—122.

de la aceleași concepte scolastice ca și Descartes[1]. Acordînd un rol simțurilor și pasiunilor în procesul cognitiv, Leibniz este mai unitar decît Descartes și permite o interpretare mai nuanțată a faptului artistic. Prin arborele explicator al diferitelor clase, subclase și specii de cunoaștere, în gîndirea sa arta corespunde unei *cognitio clara confusa*, căci conține „percepțiile confuze sau sentimentele", care însă tinde spre *cognitio clara distincta*, spre intelect. Ceea ce înseamnă că: e acceptată atît prezența sensibilului (confuzia), cît și a principiului ordonator al proceselor raționale (claritatea). Se admite perfectibilitatea operei de artă prin supunerea la intelect. Perceperea operei prin intermediul generalului (percepție care pune tocmai în lumină acel *nescio quid* ce-l leagă de o îndelungată tradiție, de Bouhours, Montesquieu sau P. Feijóo) dă posibilitatea — văzută abia de urmași — constituirii unei științe estetice. În același timp, Leibniz se întîlnește cu linia carteziană, susținînd excluderea frumosului din percepția adecvată ființei divine (idee susținută pînă spre mijlocul secolului al XVIII-lea și de cartezianul André în *Essai sur le Beau*). Spiritul său de sistem, rigidizat apoi de Wolff, încercarea de reducere a opoziției logic-imaginar printr-o „logică a imaginației"[2], creează în Germania o riguroasă tradiție în interiorul căreia se va da o luptă curioasă, pentru că sînt multe similitudini între ei, a elvețienilor Bodmer și Breitinger împotriva lui Gottsched. Căci primii, deși susținători ai imaginației împotriva rațiunii, „n-au nici o intenție de a rupe legătura care unește logica și estetica" — „dezvoltare care și-a găsit culmea și concluzia sa în *Critica judecății* de Kant"[3]. Ei nu se opun lui Gottsched, adept al clasicismului francez și cartezian, pentru că nu ar accepta principiul, ci pentru că sînt de partea unei logici inductive, pentru că acordă supremație fenomenului, spre deosebire de Gottsched care deducea totul din principiu. Disputa dintre ei — echivalentă cu cea dintre fizica lui Descartes și a lui Newton — este exprimată de ambele

[1] Cf. B. Croce, op. cit., p. 273.
[2] E. Cassirer, op. cit., p. 323.
[3] Ibidem.

tabere într-o similitudine argumentativă uimitoare, „verifică încă o dată unitatea de structură intelectuală care caracterizează secolul al XVIII-lea“[1].

În mare măsură, „elveţienii“ se leagă de o altă soluţie estetică, pe care secolul al XVIII-lea o formulase plenar prin Dubos, cu ale sale *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Importanţa lui J.-B. Dubos pentru a înţelege modalităţile artei din secolul al XVIII-lea decurge din funcţia pe care el a recunoscut-o sentimentului şi senzaţiilor. Actul estetic este privit în funcţie de subiectivitatea care se aplică obiectivităţii prin experienţă, nu printr-o supunere abstractă preexistentă. Arta nu există decît prin ecourile pe care eul le receptează. Experienţa interioară devine modalitatea fundamentală prin care arta se obiectivează. Prin Dubos, se inaugurează altă tradiţie. Sentimentul nu mai este opus sau inferior cunoaşterii raţionale — aşa cum îl conservă, în Germania, tradiţia wolffiană, ca *ars pulchre cogitandi*; el este fundamentul „observaţiei de sine“[2], care descoperă nu un frumos obiectiv absolut, ci un frumos interior, relativ. Noile sale distincţii teoretice sînt favorizate, dacă nu influenţate, de gîndirea empiristă, care legitima planul simţirii ca sursă a cunoaşterii, iar în cadrul empirismului în special de scepticismul lui Hume. În *Tratatul asupra naturii umane*, Hume susţine că, spre exemplu, ideea de necesitate este o „impresie interioară a spiritului“ şi chiar că ideea de cauzalitate e o „idee fictivă“. Două concepte sînt fundamentale la Dubos; impresia şi emoţia — căile prin care actul de creaţie devine posibil, odată cu actul receptării sale. Între judecată şi frumos se situează numai un plan de probabilităţi, în urma căruia frumosul este efectul unei receptări particulare, relative.

Relativitatea frumosului artistic este susţinută şi pe o altă cale, urmată în Anglia de Shaftesbury şi Hutcheson. Prin Shaftesbury se actualizează doctrina antică a legăturii directe dintre adevăr şi frumos, pe care o respectase şi clasicismul francez, prin Boileau. „*All beauty is truth*“ replică

[2] E. Cassirer op. cit., p. 325.

[1] Ibidem, p. 298.

acesta sentinţei lui Boileau, „*rien n'est beau que le vrai*". Căci sensul „adevărului" este altul; „adevăr" pentru el semnifică mai mult o armonie internă a universului. Armonie care nu se poate cunoaşte prin simple concepte, nici sesizînd-o inductiv, colectînd şi aglomerînd experienţe particulare, dar la care viaţa se poate conforma „înţelegînd-o intuitiv"[1]. Ne mai făcînd distincţie între „lumea interioară" şi „lumea exterioară", Shaftesbury vede în frumos calea spre adevăr, o revelaţie a adevărului divin. Frumosul ar fi deci un fenomen epifanic, modul de existenţă pămînteană al adevărului cosmic, la care omul ajunge printr-o îndelungată posesie a frumosului relativ, corespunzător adevărului relativ. Arta tinde către absolutul frumosului, iar, prin acesta, omul rivalizează în artă cu zeii. Originile înţelegerii frumosului ca inteligibilitate se află în Platon, sau Plotin, frumosul nefiind imitaţia lucrurilor, ci pătrunderea intuitivă în structura lor genetică. În acest sens, tradiţia lui Shaftesbury se uneşte cu celelalte idei despre relativitatea frumosului, despre *nescio quid*-ul artei, al gustului, accentuînd asupra problemei intuiţiei şi geniului. Frumosul este o soluţie de experienţă cosmică, realizare a intuiţiei aplicate experienţelor umane, conducînd spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea la ideile lui Lessing sau Kant.[2]

Din mulţimea de idei estetice cultivate de secolul al XVIII-lea şi care au consecinţe mai mult sau mai puţin directe pentru proza sa, nu putem lăsa la o parte anumite aspecte din sistemul constituit de Giambattista Vico: raportul dintre istorie şi poezie, acela dintre limbajul poetic şi cel prozaic, consecinţele perspectivei sale asupra esteticului prin filozofia spiritului (în termenii lui Benedetto Croce, care combate pe cei ce văd în Vico un simplu „filozof al istoriei"[3]). „Europa îl avea pe Newton şi pe Leibniz: iar la Neapole se tipărea *De antiquissima italorum sapientia*. Erau două culturi, două lumi ştiinţifice care se ciocneau. De o parte gîndirea creatoare, care făurea istoria modernă; de altă parte gîndirea

[1] E. Cassirer, op. cit., p. 307.
[2] Ibidem pp. 307—311.
[3] Cf. Benedetto Croce, op. cit., pp. 296—297.

critică, aceea care medita asupra istoriei trecute"[1], dar care este nu mai puțin esențială pentru noua lume. Raportarea la istorie îi este esențială lui Vico din toate punctele de vedere: prin istorie, el combate scepticismul cartesian; prin tradiție, individualismul modern. Tocmai aici rezidă importanța lui Vico. La el, trecutul nu este o aglomerare de fapte și modele, ci un sistem de înțelegere a universului: „Era retrogradul care, privind înapoi și mergînd pe drumul său, se găsește la sfîrșit în primele rînduri, înaintea tuturor celor care îl precedau. Aceasta este rezistența lui Vico. Era un modern deși se simțea și se credea antic; și, în timp ce rezista spiritului nou, îl primea totuși în el însuși"[2]. Distincția dintre imaginație și intelect este rezolvată prin istorie: istoria omenirii, ca și a individului, conține etape deosebite, în funcție de predominanța rațiunii sau imaginației. Ieșit din barbarie, cînd individul reacționează instinctiv în fața naturii, omenirea cuprinde trei vîrste: divină, eroică și umană. Prin cele trei etape ale scării umanității, Vico depășește opoziția dintre poezie și istorie, arătînd că atît metafizica cît și poezia depind de imaginație (una diminuînd-o, iar alta amplificînd-o). Poezia acordă corporalitate spiritului, pe cînd metafizica se bazează pe conștiința separației dintre acestea. Există o înțelepciune poetică, care prin Homer reprezintă faza divină și al cărei scop ultim este adevărul ideal: „cele mai bune povești sînt adevăruri care se apropie cel mai mult de adevărul ideal, adică de adevărul etern al lui Dumnezeu; de unde rezultă că ele sînt incomparabil mai sigure decît adevărul istoricilor pe care adesea doar capriciul, necesitatea, întîmplarea li-l oferă". Poezia se identifică la origine cu istoria. Prin aceasta, Vico admite rangul de adevăr pe care îl implică narațiunea mitologică, adevăr constituit prin fantezie, anterior și diferit de lunga cale prin care ajunge intelectul la conștiința de sine. Cele trei trepte sînt concepute ca universale, valabile pentru toate popoarele, într-un sistem închis și ciclic. Universalitatea treptelor istorice îl obligă într-un fel pe Vico

[1] Francesco de Sanctis, op. cit., p. 748.
[2] Ibidem. p. 750.

să conceapă o limbă universală, și ea constituită în trei trepte succesive: *limbile divine*, „*mute*“ — raportul dintre idee și corpuri fiind direct, necesar și natural; *limbile eroice* — limbajul figurat al cavalerismului, limbajele secrete ale blazoanelor, emblemelor etc.; *limbile prin vorbire* — „înțelepciunea ascunsă devenea înțelepciunea comună“[1]. Prin succesiunea acestor etape calitative ale tuturor limbilor, Vico afirmă întîietatea și proprietatea limbajului poetic față de cel prozaic, idee care va fi urmată, de la școala romantică (de M-me de Staël sau Victor Hugo) și filozofia lui Hegel, pînă la Croce sau gîndirea de ultimă oră. O idee fundamentală pentru a înțelege de ce limbajul prozei este nonpoetic și epipoetic, de ce proza unei epoci depinde de negarea unui anumit tip de limbaj poetic, acesta constînd, așa cum arată Croce, „nu în expresia afectelor și sentimentelor, ci în determinarea gîndirii, nu deci în imagini, ci în simboluri sau semne ale conceptelor“[2]. Istoria este pentru Vico nu numai evoluția ciclică a integrării omului în natură, ci și „desfășurarea spiritului“, integrarea exteriorului în „lămurirea ideilor“, o istorie a cunoașterii văzută printr-o istorie a psihologiei. „Psihologia lui Vico, însă, începe să pătrundă în regiunile metafizicii, ea conține primele trăsături ale metafizicii noi, fundată nu pe imobilitatea existenței privite în atributele ei, ci pe mișcarea și devenirea ei; de aceea, filozofia sa nu este descriere sau demonstrație, cum apărea la Aristotel și la Platon, ci dramă adevărată, istorie a spiritului în lume“[3]. Acordînd cea de a doua carte a *Științei noi* în întregime poeziei, Vico o studiază sub același unghi al „spiritualizării formelor“, în același proces al devenirii istorice, o vede printr-o „filozofie a spiritului estetic“[4]. Opera de artă e abordată istoricește din puncte de vedere diferite, situate pe treptele evolutive ale spiritului; prin reflexie este dezvăluit adevărul pe care creatorul l-a declanșat spontan și, prin această citire profundă, se tinde spre alcătuirea unei logici poetice.

---

[1] Francesco de Sanctis, op. cit., p. 759.
[2] Benedetto Croce, *La Poésie*, ed. cit., p. 15.
[3] Francesco de Sanctis, op. cit., p. 755.
[4] Benedetto Croce, *Estetica*, ed. cit., p. 297.

În numele tradiției germane, dar asemănătoare în problematică cu Vico, Kant aduce idei de o importanță supremă. Din sistemul său, alegem cîteva de o importanță imediată: diferențierea adevăr logic — adevăr estetic și frumusețe pură — frumusețe aderentă, perspectiva transcedentală asupra esteticului. În încercarea sa de a alătura sistematic adevărul la care se ajunge pe baza experienței și adevărul care precede experiența și o face pe aceasta posibilă, Kant pleacă de la refuzul „eroic" al îndoielii: „Chiar cu riscul de a ne înșela, mai curînd cutezăm totul decît să abandonăm cercetări atît de importante pentru un motiv oarecare de îndoială sau de dispreț ori indiferență" [1]. Există o cunoaștere aprioric care favorizează cunoașterea aposteriorică; pentru a fi „pură", gîndirea trebuie să stabilească independența absolută a cunoașterii față de „experiență și senzație"; „rațiunea pură este aceea care conține principiile de a cunoaște ceva absolut apriori" [2]. Al doilea atribut transcedental este acordat cunoașterii „care se ocupă nu cu obiecte, ci cu modul nostru de a cunoaște obiecte" [3]. „*Idealismus betraft nicht die Existenz der Sachen (...) sondern bloss die sinnliche Vorstellung der Sachen, dazu Raum und Zeit zuoerst gehören*" [4]. În acest cadru, „estetica"[5] nu admite în studiu date de origine empirică, ea fiind destinată să fie „știința despre toate principiile sensibilității apriori" [6]. Ea este un prim nivel al sistemului filozofiei transcedentale, ocupîndu-se de elemente, în opoziție cu logica care se ocupă transcedental de „gîndirea pură". Estetica cuprinde două faze: descoperirea sensibili-

---

[1] Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Editura Științifică, București, 1969, p. 46.

[2] Ibidem p. 58.

[3] Ibidem, p. 59.

[4] Immanuel Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, Verlag Meiner, Leipzig, 1913, p. 49.

[5] „Germanii sînt singurii care se servesc astăzi de cuvîntul *estetică* pentru a desemna prin el ceea ce alții numesc critică a gustului. Această denumire se bazează pe o speranță deșartă pe care o nutrise excelentul analist Baumgarten de a supune judecata critică a frumosului unor principii raționale..." spune Kant, *Critica rațiunii pure*, ed. cit., p. 66.

[6] Ibidem.

tății în afară de comensurările intelectuale (corespunzătoare intuiției empirice) și intuiția pură, pe care sensibilitatea apriorică o face posibilă odată cu „forma fenomenului". Pe această cale, deosebirea dintre limbajul poetic și limbajul demonstrativ este o chestiune de orientare: organizarea senzațiilor și prin consecința sa a gîndurilor (limbajul poetic), organizarea senzațiilor ca o consecință a gîndurilor (limbajul demonstrativ). Preponderența simțurilor sau preponderența intelectului stabilesc două tipuri de adevăr, adecvate fiecărui plan: adevărul estetic și adevărul logic. Această idee reprezintă o ieșire din lunga și obsedanta dispută asupra adevărului în artă ca verosimilitate și este ilustrată de Kant prin apelul la exemplul dat de Meier, care reluase ideile lui Baumgarten (acesta, la rîndul său, accepta ideile leibniziene ale esteticii ca *gnoseologia inferior*): obrazul frumos feminin e frumos pentru ochiul normal, dar disgrațios unui ochi care dispune de o lupă măritoare. Iată cum procedeul lui Swift din *Călătoriile lui Gulliver* face tradiție în acest secol: lui Gulliver ajuns în țara uriașilor, totul îi miroase, sînii uriași ai domnișoarelor sînt dotați cu pori cavernoși etc. [1] Adevărul estetic este relativ și pentru Kant, dar relativitatea sa trebuie să tindă către adevărul logic pur, adică în afara senzațiilor provocate de obiect. Prin aceasta se face legătura cu concepția despre frumusețea pură și frumusețea aderentă pe care Kant o explică în *Critica puterii de judecată:* frumusețea artei se orientează în jurul unui concept și este, deci, aderentă acestuia; ea este reprezentarea ideii estetice, pe care geniul o realizează prin cele două laturi ale sale, intelectul și imaginația. Se reia și pe această linie o tradiție căreia secolul al XVIII-lea se subsumase. Arta nu stă în fața naturii și nici nu imită frumusețea liberă a acesteia, ci e o reprezentare frumoasă în jurul unei idei despre frumos. Și iezuitul André în *Essai sur le Beau* (1741) admitea „un frumos esențial independent de orice instituție umană și chiar divină, un frumos natural independent de opiniile oamenilor, și un frumos, pînă la un

[1] Cf. p. 188.

anume punct, arbitrar și de factură umană“ [1]. Rezolvat de acesta pe cale carteziană, prin transcendent de Shaftesbury și Hutcheson, frumosul relativ îl preocupă și pe Kant dar sub altă formă: frumosul ca reductibilitate la concept.

În acest univers de identități și contradicții, se conturează procesul prin care se va naște etapa următoare, de depășire și negație a iluminismului.

În fond, însă, toți iluminiștii nu au făcut altceva decît să distrugă lumea în care s-au manifestat. Sub acest semn adăugăm ideilor despre artă concepția lui Johann Gottfried Herder. Polemizînd cu Kant, Lessing sau Shaftesbury, Herder identifică și el istoria cu poezia, văzînd în ea o cale spre adevărul ultim, o viziune a sacrului prin profan. Pentru autorul lui *Von deutscher Art und Kunst* (1773) (cu *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker)*, al lui *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774), din care se vor aduna *Stimmen der Völker in Liedern* (1807), imaginația este expresia voinței creatoare a individului, determinat de natură și de istoria societății. Și pentru el arta înseamnă trăire a naturii, dar sensul ei nu mai este cel clasic, ci o sursă originală de sentimente și senzații. Herder descoperă folclorul, pentru că acesta este apt să înțeleagă adevărul poetic, sacralitatea poeziei, într-o variantă națională de originalitate și forță imaginativă. Din aceste idei se naște preromantismul german, sugestiv intitulat *Sturm und Drang* după un titlu al lui Max Klinger. Ceea ce caracterizează noua mișcare e violența și patosul cu care se renunță la disocierile anterioare, păstrîndu-se doar o latură: istorie, individualitate, tradiție națională, geniu, etc. La înnoirea ideilor participă și romanul secolului iluminist pe măsura în care evoluția sa se suprapune cu accentuarea acelorași concepte — chei pentru doctrina viitorului romantism. Dar contribuția romanului este identică, în măsura în care dizolvă convențiile poetice ale contextului său și curăță locul pentru convențiile următoare. În ochiul istoricului literar, sensul sau vectorul evoluției percepute în acest gen literar trebuie să fie contrar sensului general al epocii căreia

[1] B. Croce, op. cit., pp. 271—272.

îi aparține: el funcționează prin distrucție a poeticului, dar — imediat ce și-a acumulat o tradiție, neutralizarea poetică nemaifiindu-i necesară — tinde să fixeze un nou tip de convenție, la care însă nu va mai asista. Nu poate fi negat rolul lui Rousseau cu *Emil* și *Noua Eloiză* sau al lui Goethe cu *Werther* în geneza poeticului romantic, dar romanele lor sînt anterioare și exterioare modei romantice. Parcurgînd istoria răsturnat, spre trecut, asta se numește preromantism, adică înțelegere a unui fenomen prin raportare la ceea ce încă nu exista. Romanele lor, semnificative pentru felul cum romanul tinde să poetizeze în faza sa de decadență a unei epoci, aparțin iluminismului. O vreme istorică se constituie și se dizolvă, romanul unei vremi apare distrugînd-o și dispare constituind convențiile alteia.

Desigur, nu există o raportare directă între actul de creație artistică și teoriile despre artă. Nu am izolat conflictele de idei ale veacului, pentru a explica arta prin ceea ce nu este artă; nu pentru a sacrifica actul creator unei dogmatici poetice sau filozofice, ci pentru a-l reliefa și înțelege. Între artă și doctrină nu se poate stabili un raport de cauzalitate, dar între ele există o relație de presupunere reciprocă. Schopenhauer, Bergson sau Freud nu sînt cauza din care s-au născut Eminescu, Proust sau Kafka, dar fără ei nu ni-i putem închipui cu adevărat pe aceștia. Așa după cum nu sînt imaginabili un Swift, Rousseau sau Goethe fără Newton, Berkeley, Dubos, Vico sau Leibniz. Nu cauzalitățile ci identitățile obligatorii, semne ale aceleiași mentalități, arată de ce o civilizație este un ansamblu de date, diferite ca natură, în care absența unei laturi distruge întregul.

Ideile estetice, originale sau actualizate doar de epoca luminilor, au o importanță incontestabilă pentru înțelegerea romanului din această vreme. Prin moștenirea ideologică a iluminismului am avut ocazia să-i înregistrăm reacția de asimilare și de preluare a unor probleme fundamentale.

Astfel, nu este deloc lipsit de importanță faptul că în secolul al XVIII-lea se fac auzite voci care condamnă arta ca plăcere a neadevărului. Vocația de realitate a romanului îl va face să se excludă din cîmpul artei, să-și anuleze finalitatea estetică. Aceasta este sursa atît de numeroaselor pro-

cedee de marcare a nonfictivului romanesc. În dependență de o asemenea înțelegere a minciunii estetice, se relieează caracterul antiestetic al romanului. Distrugerea concepției despre falsitatea frumoasă a artei prin descoperirea universalului în artă se răsfrînge direct în modalitățile narative: se cultivă cu insistență un roman al omului în general, un roman axat pe un inventar mitologic de acte, se evită individualitatea, ca sursă de neautentic. Eliberarea ingeniozității, executată de epoca barocă, are drept consecință în iluminism atît de spectaculoasa înflorire a antiromanului. Depășirea ireductibilei opoziții dintre intelect și afectivitate, pledoaria pentru nivelul senzorial de constatare a realității va sfîrși prin a redescoperi clocotul vieții intime, individualitatea. Se va ajunge astfel la înțelegerea distanței parcurse de romanul secolului al XVIII-lea, de la aglomerările de fapte din Lesage, Defoe sau Prévost, la încetineala narativă a lui Rousseau sau Goethe. Concentrarea atenției narative asupra sentimentului desprinde în această epocă definitiv romanul de colecția de nuvele, demonstrînd că el nu își cîștigă proporțiile ample atît prin succesiunea interminabilă de acte, cît prin liniștea cu care urmărește reacțiile intime ale personajelor. Ideea este concis exprimată de Goethe în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister:* „E necesar ca romanul să evolueze lent, iar sentimentele personajului principal trebuie, pe orice cale, să țină în loc desfășurarea evenimentelor" [1]. Pe scurt, devine sesizabilă calea prin care romanul înseamnă o progresivă reducere a „poveștii" conținute, reducere care continuă și în secolul al XX-lea. Dar, mai mult decît atîta, putem explica de unde provine calitatea abstractă a spațiului mișcării în cadrul acestui roman și modul în care s-a dizolvat în concreteța descriptivă.

Fără proiectarea romanului pe acest fundal care stabilește o fază istorică de conștiință a irealității limbajului, înțelegerea lui ca sumă a reflexiunilor asupra spectacolului uman devine imposibilă.

---

[1] Johann Wolfgang Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ed. cit., p. 267.

Ordonînd evenimentele în succesiune, narațiunea românească încearcă o amplă mișcare de înregistrare a realității pe care o reprezintă cititorului. Spectacolul vieții se desfășoară în interiorul unei convenții, unei normalități, așa cum aceasta e coordonată de o etapă istorică. Convenția permite receptorului său să trăiască spectacolul nu ca spectacol, ci ca realitate. Iluzia de realitate a spectacolului narativ, în variantă românească, este o consecință a intersectării intermitente (nu a suprapunerii, ci a înserierii unor puncte de coincidență distanțate în timp) dintre linia realului și a imaginarului. Premisa țesăturii alcătuite din aceste două planuri, singurul mijloc prin care romanul sau proza în general poate institui un adevăr despre lume, este dată de plasamentul în timp al cuvîntului, de timpul verbal al predicatului existenței. Dacă spectacolul realității teatrale se desfășoară prin prezentul verbal al dialogului, prin actualitatea imediată a conflictelor, narațiunea trebuie să facă un efort de transport al realității trecute în prezentul în care naratorul o afirmă, iar cititorul o imaginează. Timpul verbal al narațiunii este expresia unei relații cu prezentul, a unei distanțări temporale dintre actul povestirii și actul imaginat prin povestire. Pentru ca adevărul să se instituie, între ambele planuri e necesar să existe o comunicare continuă. Pentru ca iluzia să fie posibilă, între aceste două nivele de realitate trebuie să existe o circulație a celui care vede și care povestește, o situare a sa simultană în trecut și în prezent. Ne-am ocupat de circulația naratorului ca marcă de verosimilitate în capitolul al doilea, constatînd că în secolul al XVIII-lea mișcarea de acest tip este personalizată prin omonimia dintre narator și personaj: Uzbek a văzut, Uzbek povestește; Gulliver a trăit, Gulliver retrăiește prin cuvinte; Gil Blas a călătorit, el însuși recălătorește în fața cititorului. Vom vedea aceeași situație mai departe, la Prévost, Rousseau, Goldsmith sau Smollett. Situație profund deosebită de romanul secolului următor, în care naratorul e impersonal și nu mai are nevoie să fie prezent în cîmpul actelor pentru a motiva cunoașterea și înregistrarea realității. Naratorul secolului al XVIII-lea

este mai aproape de autoritatea și prezența inițiatică a poetului epic (a acelui „*Arma virumque cano*" cu care își începe Virgiliu *Eneida*), sau a povestitorului popular, care are o legătură ocultă cu planul lui „a fost odată". Am situat de la bun început[1] înțelegerea artei narative ca realizare a unui raport între actul pronunțării cuvîntului și actul evocării conflictelor, fie prin esențializarea primului (antiromanescul), fie prin supremația celui de al doilea (romanescul). Acum ne interesează altceva: dincolo de legitimarea naratorului, dincolo de asigurările de verosimilitate, ce vede naratorul, ce date exterioare devin pentru el stimuli senzitivi. Cu alte cuvinte, ce lumină descriptivă aruncă lumii din afară, pentru a-i da putința cititorului să o imagineze. Pentru a pune în mișcare spectacolul uman, naratorul are nevoie de puncte nemișcate, de perceperea corpurilor și vizualizarea lor într-un spațiu imobil, față de care mișcarea să devină perceptibilă. Descrierea constituie nemișcarea vizualizată a obiectelor plasate într-un spațiu discontinuu, fără de care narațiunea — ca unire temporală a actelor, ca flux continuu cauzal așezat pe discontinuitate spațială — nu are nici un sens. În cadrul narațiunii și cu finalitate narativă, descrierea instituie o realitate filtrată de capacitatea senzitivă a „ochiului" narator, realitate care prin cuvînt și forța sa evocatoare devine pentru imaginația cititorului o rețea de semne, aptă de a o regenera. Invazia de realitate, agresiunea exteriorului, depinde de raportul dintre narațiune și descriere, pe care fiecare epocă îl consumă altfel. Fie pentru că nu vede ceea ce alta va vedea, fie pentru că esențializează ca semn din cîmpul vizual alte trăsături, fie pentru că are nevoie într-un grad mai mare sau mai mic de ea (în contextul unei viziuni poetice convenționale la care se opune).

Romanul secolului al XVII-lea impune în istoria genului o școală de privire aparte. Chiar dacă modul său de a construi vizual realitatea evoluează spre noile convenții, care vor primi amploare abia odată cu proza romantică, el rămîne distinct de etapa următoare prin faptul că devenirea sa are alt punct de plecare și ajungere, alte resurse. El este

[1] Cf. pp. 56-65.

un ansamblu evolutiv de atitudini, a cărui existență este asigurată de opoziții specifice.

Atitudinea care constituie punctul de plecare pentru definirea ansamblului de atitudini caracteristice romanului secolului al XVIII-lea este *inexistența vizualului*. Nu întîmplător este și cea care ocupă locul întîi în ordinea temporală: debutul acestei faze de roman se petrece sub semnul absenței obiectului descris. Acțiunile personajelor, stările conflictuale se dezvoltă într-o lume de obiecte care nu sînt decît numite. În scrisorile lui Uzbek sau Rica din colecția *Scrisorilor persane*, Parisul nu este decît emblema unei civilizații, supusă spre comentariu ochiului străin; el este o acumulare de moravuri, un centru sacru unde se poate descoperi sistemul de guvernare, legislativ ori religios al europenilor, dar nu un spațiu a cărui organizare vizuală să excite ochiul naratorului. Condiția de străini a acestor naratori — întrebuințați de Montesquieu doar pentru verosimilizarea comentariului — nu-i face să descopere ordinea vizuală a Europei, să-i descopere proporțiile și culorile. Ei au reglată capacitatea de înregistrare a realității numai pentru planul ascuns al mecanismelor sociale, sînt moraliști care — odată ce înregistrează adevărul — nu mai văd, nu mai simt nevoia faptului concret. Ochiul de străin al lui Gulliver nu-l face nici pe el să fie șocat de imaginea sensibilă a obiectelor; obiectele îl șochează geometric, îi disturbă proporțiile morale și vizuale, îl irită în planul intelectului și nu al sensibilității. Orașele Spaniei sînt pentru Lesage embleme pentru diferitele medii parcurse de picar: aplicarea lor este arbitrară, iar ordinea indiferentă. În *Zadig*, Babilonul este pentru Voltaire un simplu nume. Casele prin care trece Moll Flanders, străbătînd Anglia în toate direcțiile, sînt ocazii de a trăi etapele nerealizării, fără contur vizual. Indiferent dacă autorul își introduce personajul într-o lume necunoscută — fie prin motivul călătoriei falsului străin, fie prin motivul falsei călătorii — sau dacă își deplasează cititorul spre un spațiu necunoscut — fie autentic necunoscut ca în *Manon Lescaut* al lui Prévost, fie fals necunoscut ca Babilonul foarte european al lui Voltaire — se constată o situație comună unei întregi categorii de scriitori ai secolului al XVIII-lea.

Ochiul naratorului nu înregistrează spațiul străbătut, iar cuvîntul său nu-l reprezintă vizual. Percepția primă a unor noi lumi nu le-a sugerat acestor naratori necesitatea detalierii lor prin descriere. Obiectele care le populează au o spațialitate pură, conturată prin sarcina noțională a cuvîntului (întrebuințat de narator ca emblemă) și nu prin acumularea de senzații iscate privitorului. Ochiul naratorului din această categorie nu insistă în nici un fel asupra corporalității obiectelor. Obiectul este doar un nume, calitățile sale aparțin clasei. Astfel, Gulliver sau Usbek se plimbă prin lumi atît de surprinzătoare pentru ei, dar nu descoperă exemplare ci mulțimi de exemplare. Din acest punct de vedere, în romanul secolului al XVIII-lea se întîlnește cazul opus „chose-ismului" din literatura contemporană, literatura care descoperă pretutindeni prezența complexă a obiectelor, literatura care lasă obiectului dreptul la o existență exterioară, lipsită de contact cu eul narativ: „Dar iată că ochiul acestui om se așază asupra lucrurilor cu o insistență fără moliciune: el le vede dar refuză să și le potrivească, refuză să întrețină cu ele vreo înțelegere suspectă, vreo înțelegere." [1] Inexistența vizualului are funcții multiple: la Montesquieu, justifică comentariul asupra moravurilor; la Swift, asigură transparența parabolică a deplasării lui Gulliver în spațiu; la Voltaire, indeterminarea spațiului evidențiază că este vorba de un fals necunoscut în care se petrec conflicte cunoscute. Consecința sa cea mai importantă este, însă, întrebuințarea aproape exclusivă a narațiunii, aglomerarea de fapte, goana după găsirea de noi și noi evenimente. Acesta este stadiul originar al romanului iluminist.

În absența descrierii, spectacolul uman se naște prin forța de aglutinare a narațiunilor și prin ritmul impetuos al acestora, care nu poate fi domolit de momentele picturale, statice. Neincluzînd decît numele obiectului (situarea sa în cadrul general al clasei din care face parte, în datele sale geometrice), narațiunea se accelerează și intermitența ei nu

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris, 1963, p. 59.

poate fi dată decît de comentariul calificator, suprapus de autor.

Absența vizualului se leagă de tonul moralizator, personalizat, fiind două caracteristici în dependență reciprocă ale romanului iluminist. De aceea, opoziția față de romanul modern nu se stabilește numai prin importanța acordată registrului de comentarii — după cum am avut ocazia să arătăm mai înainte — ci și prin anularea sau punerea în valoare a vizualului. Romanul epocii luminilor nu oferă viziunea obiectului, nu face din el o surpriză a percepției, care să complice înregistrarea lui. El uzează de semnul său noțional și pe baza aceasta construiește verosimilul. Situație contrară epocii actuale. Romanul modern se situează în interiorul unei arte a cărei scop este „de a da senzația obiectului ca viziune și nu ca recunoaștere", realizat prin „procedeul care consistă în obscurizarea formei, în mărirea dificultății și duratei percepției" [1]. O artă care separă obiectul de clasa căreia îi aparține, îl singularizează, care „nu cheamă obiectul prin numele său, ci îl descrie ca și cum l-ar vedea pentru prima oară" [2].

Dar nicăieri absența descrierii, ca actualizare pentru cititor a puternicei percepții prime, nu e mai reprezentativă pentru romanul secolului al XVIII-lea decît în *Robinson Crusoe* (1719). Aici, sosirea în necunoscut nu este o deplasare parabolică a spațiului european, iar povestirea pe care o face Robinson este destinată exclusiv transformării în realitate a spațiului imaginar. Robinson își narează aventurile, iscate de voința lui de a sonda necunoscutul. Ca și în *Călătoriile lui Gulliver* sau *Istoria lui Gil Blas*, autorul simte nevoia să confere naratorului capacități cognitive deosebite, să facă din el un cunoscător care, atunci cînd se miră, să o facă în ciuda faptului că nimic nu-l poate surprinde. Ochiul lui Robinson este convertit la cunoașterea adîncă a vieții prin episodul prejudicierii prime, ca și în romanul picaresc [3]:

---

[1] V. Chklovski, *L'Art comme procédé*, în Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, ed. cit., p. 83.

[2] Ibidem, p. 84.

[3] Cf. pp. 199-200.

sclavia în Africa. De aici încolo, tulburarea nu-l va împiedica să analizeze cu luciditate locurile pe unde trece. Dar omniscienţa răpeşte ochiului orice surpriză. Robinson îşi face verosimilă călătoria nu prin detalierea vizuală a spaţiilor străbătute, ci prin geometrizarea lor, prin înregistrarea lor aritmetică. Necunoscutul care-l face să redescopere divinitatea, păcatul şi providenţa nu există în memoria sa de povestitor decît ca rezervor noţional. Aruncat de furtună în insula pustie, el înregistrează stînci, copaci uriaşi, estuare, păduri, curenţi marini, peşti, etc. La lista de nume, care constituie spaţiul insulei, se adaugă încă două: seria de nume aplicate instrumentelor civilizate, luate din corabia eşuată, şi seria de nume aplicate obiectelor construite de el însuşi. Robinson edifică pe insulă o întreagă lume de obiecte, le aglomerează sub criteriul luptei pentru existenţă şi, în consecinţă, devine un inventator al unei terminologii ştiinţifice. Atenţia sa se îndreaptă asupra comentariului, asupra determinării fiinţei umane prin adevărurile pe care i le impune experienţa. S-a considerat, pe drept cuvînt, că romanul lui Defoe se axează pe o concepţie specifică epocii luminilor: omul primitiv, în opoziţie cu omul societăţii civilizate, demonstrează virtuţile originare ale rasei. Dar, Robinson nu atinge treapta primitivă, el rămîne o fiinţă modelată de societatea europeană, de civilizaţia ei materială şi culturală. El are conştiinţa situaţiei sale primitive, este obligat să întrebuinţeze instrumente rudimentare pentru a putea trăi. Primitiv nu e, căci are continuu senzaţia viitorului, tocmai pentru că pierderea sa în spaţiu l-a întors în trecut. El constată primitivitatea insulei, vizitată din cînd în cînd de canibali, este obsedat de singurătate, dar trece imediat la europenizarea ei. Robinson rămîne un contemporan nu numai prin comportamentul său, în fond foarte englez, ci şi prin destinaţia dată experienţei sale: descoperirea bazei naturale a moralei, refacerea contactului primar cu divinitatea, conştiinţa invincibilităţii omului, necesitatea purificării. Pentru a da viaţă comentariului său, Robinson pune în mişcare un întreg inventar de obiecte. Dar el doar le numeşte, aşa după cum nici actul prin care acestea se pun în mişcare nu este văzut, ci doar numit. Robinson face doar declaraţii pe plan descriptiv; esenţială pentru el

este logica acțiunilor, atenta lor motivare. Cînd, în fine, reușește să se elibereze din prizonieratul depărtărilor, se întoarce la Lisabona și, de aici, pleacă spre Anglia prin Franța. Trece Pirineii, nu-i vede, pentru că era ocupat să povestească o luptă cu lupii. Aceeași situație: nu există acomodare vizuală; cînd rămîne singur în zonele ecuatoriale, nu există surpriză vizuală, ca și la întoarcerea în Europa, după aproape trei decenii de absență. Avem de a face cu o situație aparent paradoxală: naratorul nu dispune de timp pentru descriere, nu întrerupe progresia acțiunii pentru a vizualiza obiectele sau actele despre care se povestește. Tocmai din această cauză, narațiunea sa se accelerează, apare crisparea că nu se mai poate acoperi intervalul amplu, romanesc. Încît Robinson — care stă pe insulă „douăzeci și opt de ani, două luni și nouăsprezece zile" — duce la un moment dat lipsă de noutăți, de evenimente noi. A situat pe mai multe decenii tot ceea ce se putea face pe insulă într-un interval mai scurt. Iar în absența noilor evenimente, naratorul secolului al XVIII-lea nu se poate împăca într-un spațiu închis. Cînd romanul va descoperi prin Fielding în *Tom Jones*, dar mai ales prin Goldsmith în *Vicarul din Wakefield*, spațiul familiar, casnic, secolul a făcut un mare pas înainte în arta domolirii narațiunii. Defoe nu dispune decît de un singur mijloc: *comentariul*. Dar inventivitatea sa în ceea ce privește comentariul are avantajul că e mai evidentă și chiar mai stridentă decît a contemporanilor săi. Nu întrebuințează doar un nivel al comentariului, ci acompaniază acțiunea cu trei nivele comentative ale acțiunii. Primul registru este cel obișnuit prozei din această vreme: pe măsură ce faptele sînt narate, le este adăugată reflexia morală. Odată ce faptele sînt epuizate și apare riscul intrării în repetiție, ele sînt reluate și încă o dată comentate în jurnal, oglinda lor reflexivă. Acesta este al doilea registru comentativ. Lui i se adaugă al treilea: faptelor comentate în jurnalul pe care Robinson îl citează în povestirea sa (citarea are funcția și de a marca verosimilitatea, căci aduce în prezent reportajul făcut la fața locului), li se alătură comentarea jurnalului în momentul includerii în povestire. Este o preacomplicată dar savuroasă soluție întrebuințată de Defoe pentru a rămîne pe loc, pentru

a opri fluxul narativ care tinde să se epuizeze. De abia după ce i-a asigurat lui Robinson o lungă detenție în natură, iar în planul cuvintelor a realizat o „lungime" suficientă a dialogului cu sine însuși, Defoe poate deschide spațiul, să-l aducă pe sălbaticul Vineri în raza de acțiune civilizatoare a acestuia, și să reînnoade apoi călătoria. Situația se repetă: călătoriile se succed în ritm rapid, deplasarea se face pentru a se întîmpla ceva semnificativ. Am remarcat și cu altă ocazie faptul că romanul secolului al XVIII-lea utilizează de preferință spații itinerante, că, mai mult ca oricînd, romanul acestei epoci înseamnă o călătorie sau o adiție de călătorii. Una dintre cauze trebuie văzută în inexistența vizualului: universul devine semnificativ nu prin amprenta materială a obiectelor, ci prin prezența lor uniformă în cantități uriașe. Defoe se încadrează și el acestei modalități: nevăzînd lumile pe care le intersectează călătoriile sale, pentru a cuprinde realitatea, trebuie să se înscrie într-o perpetuă mișcare. Sfîrșitul romanului devine astfel o adevărată chestiune de strategie. De altfel, romanul lui Robinson are în *The Life and Strange Surprising Adventures* doar începutul, continuat în „chinurile facerii" neîntrerupte, cu *The Farther Adventures* și *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures*. Într-un asemenea tip de roman, exteriorul agresează eul receptor prin obligarea lui continuă la acțiune, prin faptul că-l forțează la o reacție intelectuală, din care abia apoi derivă faptele; dar, cu adevărat nu i se arată niciodată, lăsîndu-l inapt de reacții senzitive, am spune fără simțuri.

Originea acestei stări de lucruri se află în geneza romanului din colecția de povestiri. Povestea (*conte* sau *rascaz*) are în centrul său evocarea unei serii de acțiuni, ordonarea lor în funcție de un adevăr de demonstrat. *Decameronul* lui Boccaccio, *Heptameronul* Margaretei de Navara sau *Pentameronul* lui Giovani Basile adună în ordinea adevărurilor povești care ilustrează variante ale acestora. Ideea poveștii se întrupează numai în criteriile de asamblare a faptelor în narațiune; esențial, ea se naște ca acțiune, ca predicat. Povestea este o predicație lipsită de înregistrările sensibilității care, în mod firesc, o înconjoară. Ca și în basmul popular, naratorul numește actele săvîrșite de personaje, apelează

la stări conflictuale convenționale, introduce personajul într-o mișcare printre obiecte numite și nu văzute. O dovadă o constituie faptul că receptarea cultă a basmului alterează tocmai invizibilitatea acestuia. Spre exemplu, Eminescu, în *Făt-Frumos din lacrimă*, risipește narațiunea folclorică în uimitor de romantice descrieri de peisaj, insuflă naturii un patos al reprezentării. Naratorul de acest tip constată obiectele pe care le întîlnește, le recunoaște și categorisește, le numește în dependență de clasa de care aparțin. Astfel, povestea este expresia unei conștiințe în general (*Bewusstseinüberhaupt*), a unui „eu absolut", a unei „conștiințe normative" [1]. Această reducere la unitate interpretativă, numită de M. Bahtin în *Problemele poeticii lui Dostoievski* principiu monologic și care e de origină folclorică (conservată prin nuvelele, povestirile și *fabliaux*-urile Evului mediu și ale Renașterii), leagă romanul iluminismului de originara narațiune mitologică, făcînd ca tocmai prin el „principiul monologic să se consolideze și să pătrundă în toate sferele vieții ideologice a timpurilor moderne, în parte datorită raționalismului european și cultului său pentru raționea unică și unitară, dar mai ales datorită epocii luminilor *cînd prind cheag și contur* formele genurilor principale ale prozei literare vest-europene" [2]. Se întîlnesc două lanțuri cauzale: istoria genului (desprinderea romanului din povestire) și concepțiile filozofice ale momentului istoric. Într-o primă etapă, romanul luminilor se suprapune cu povestea (prin acordarea funcției de instituire a adevărului unei narațiuni pure), se supune filozofiei raționaliste (prin unicitatea punctului de vedere care nu poate descoperi decît obiecte generale). Ceea ce-l desparte de poveste e că suprapune peste adevărul demonstrat prin fapte, supraargumentarea comentariului. Cînd Lessing analizează picturalul literar în *Laocoon* (1766), constată în Homer un uluitor pictor-poet, cel mai mare „poet-pictor [3]. Secolul al XVIII-lea debutează în roman prin

---

[1] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, p. 111.
[2] Ibidem, p. 113.
[3] Lessing, *Opere*, E.S.P.L.A., București, 1958, vol. I, p. 204.

separația dintre poet și pictor, dintre aceste perspective asupra universului, esențializează realitatea doar prin acte și comentariul lor. Situație care-l apropie atît de narațiunea folclorică cît și de cea cu funcție sacrală: „Evangheliștii istorisesc faptele cu simplitatea cea mai uscată cu putință, iar artistul se folosește de diferitele părți ale narațiunii, fără ca autorii ei, în ce-i privește, să fi vădit cea mai mică scînteie de geniu pictural" [1]. Oricît de artificială va părea această serie de romane sfîrșitului de secol, se poate vedea în ea păstrarea, desigur inconștient vie, a unei latente tradiții de narațiune originar folclorică, cu modul său specific de amplificare, de instituire a adevărului printr-un plan strict evenimențial. În linia sa evolutivă, romanul secolului al XVIII-lea pune la dispoziția istoricului literar aceeași înaintare spre descoperirea creației populare, executată în poezie de *Poemele ossianice* ale lui Macpherson iar în teorie de Herder.

În cadrul acestei prime stări de vizibilitate întrebuințate în secolul al XVIII-lea (*vizibilitatea inexistentă sau nulă*), obiectul și suma de obiecte au un regim de existență diferit de cel atribuit lor de evoluția ulterioară a genului. Existînd doar prin nominalizare, obiectul este așezat sub o lumină de permanență, care-l scoate din cadrul posibilei sale evoluții. Indiferent de trecerea timpului, de deplasarea în spațiu, personajul se descoperă înconjurat de același inventar de obiecte. Necunoscutul pe care i-l oferă înaintarea în timp sau spațiu îl uimește sau emoționează doar la nivelul reflexiilor prin care compară regimuri de existență umană și socială. Dar ceea ce-i dă posibilitatea de uimire iar apoi de înțelegere și adaptare, este tocmai egalitatea obiectuală dintre spațiul prin care a trecut și spațiul în care trăiește. Dacă Gulliver, Usbek, Gil Blas, Robinson, Candide n-ar descoperi pretutindeni identitatea obiectelor, ei n-ar avea la dispoziție premisa noilor descoperiri și nici nu ar dispune de posibilitatea de a le încredința cuvîntului. Neschimbarea obiectului favorizează, în concepția acestor romancieri, atît descoperirea necunoscutului (ca asamblare

[1] Lessing, op. cit., vol. I, p. 217.

nouă și surprinzătoare a unor prezențe spațiale identice), cît și capacitatea limbajului de a fi aplicat pretutindeni, oricăror realități neașteptate. Abia mai tîrziu, printr-un Laurence Sterne, secolul va trăi drama insuficienței limbajului de a integra varietatea infinită a obiectelor. Swift, Montesquieu, Lesage se bazează pe încrederea deplină în forța de cuprindere și generalizare a cuvîntului, iar existența obiectului este la ei pur terminologică. Subtilitatea lui Montesquieu din *Scrisorile persane* este dată de jocul realizat în denumirea obiectelor europene prin termeni „persaneizați": Parisul este un fel de Ispahan, înaltele clădiri pariziene case suprapuse, Veneția o aglomerație pe apă de turnuri și moschei etc. Gulliver învață pretutindeni unde ajunge limba aborigenilor, descoperă existența sau inexistența unor termeni prin raportarea la engleza sa de acasă. Dar aceștia sînt de ordin abstract: în țara cailor nu există termen pentru minciună, el este realizat doar prin perifrază negativă, „ceea ce nu este". Cît privește civilizația materială, identitatea terminologică este totală. Un caz ilustrativ îl constituie *Robinson* al lui Defoe: odată cu trecerea timpului, insula se modifică pentru că eroul confecționează din ce în ce mai multe obiecte, ea este un ansamblu progresiv de terminologie practică. Dar termenul nu admite evoluția exemplarului din cadrul categoriei, el rămîne nemișcat, scos din evoluție, sub criteriul de unitate acordat de emblema sa nominală. El nu e văzut într-un proces de îmbătrînire și dispariție lentă, ci doar apărînd odată cu invocarea numelui și dispărînd odată cu „uitarea" termenului.

Raportarea la inexistența vizualului relevă o latură a sistemului narativ cultivat de romanul secolului al XVIII-lea: *lista de obiecte*, *lista de spații*, *lista de portrete*, *lista de stări caracterologice*. Lista, ca sistem de continuitate prin adăugire, este rezultatul absenței vizualității și a plasării obiectului în spațialitatea pură. Lanțul determinant ar putea fi formulat în felul următor: neexistînd decît prin nume, obiectul nu suportă coroziunea timpului și este același indiferent de loc. Narațiunea ține însă de succesiunea temporală a tuturor datelor, așa încît obiectul, incapabil de modificare în

planul vizibilității, trebuie să apară într-o altă variantă deja modificat, normal modificat. Imobilitatea înregistrării sale atrage după sine o multitudine de înregistrări statice. Obiectul, nefiind constituit printr-o succesiune de stări de agregare pe care personajul să le vadă, trebuie să fie introdus mereu în conjuncturi distanțate în timp și spațiu. Călătoria devine unicul mijloc de descoperire a variantelor și variabilității obiectului, alcătuind *liste*. Situația este aceeași și în cazul spațiului sau al portretului, e datorată perspectivei imobile și felului în care secolul al XVIII-lea încearcă să o depășească. Apare o contradicție profundă a secolului: acceptă experiența, constituirea progresivă a conștiinței umane în receptarea realității prin simțuri, în afara unor concepte înnăscute, dar încearcă să o determine nu prin perspectiva implicit mereu alta a unui eu evolutiv, ci prin staticul comentariu al unui povestitor care știe totul dinainte. E contradicția dintre experiență — ajungerea individuală la idee și adevăr prin trăirea lumii exterioare — și impunerea unui adevăr absolut, obținut pe cale relativă. Dacă în *Știința nouă* Vico încearcă și reușește să depășească această contradicție a empirismului secolului al XVIII-lea prin faptul că vede în istorie „o istorie a spiritului în lume“ [1], o aplicație psihologică asupra ei, romanul din epoca luminilor rămîne pentru mai mult timp dependent de perspectiva statică asupra experienței, așa cum o formulează un John Locke. Întrebuințînd doar nominalizarea obiectului, deci nepercepînd drept obligatorie *vizibilitatea exemplarului ca tip de experiență senzorială*, făcînd saltul de la percepția individuală și relativă la adevărul absolut, inclus în registrul de comentare al narațiunii, secolul al XVIII-lea cultivă la început un roman care, neavînd viziunea obiectului, nu are nici dimensiune psihologică. Pare incredibilă această raportare a absenței vizibilității la inexistența stratului psihologic al personajului și, totuși, așa stau lucrurile. A nu vedea obiectul, a nu-i înregistra reacțiile în ansamblul real pe care încearcă să-l constituie ficțiunea, a nu face din el un spectator în continuă

[1] Francesco De Sanctis, op. cit., pp. 754—755.

metamorfoză la evoluția personajului, a nu face din exterior punctul de reper sau reprezentare a diferitelor stări interioare, se leagă de inexistența profunzimii psihologice a personajului, de neputința de a-i vizualiza turburările, ezitările, sinuozitățile interioare. Desigur, personajele romanelor amintite evoluează. Gulliver ajunge să-și potolească setea de cunoaștere și să urască oamenii; Usbek se mistuie în dorul seraiului, spre deosebire de Rica a cărui europenizare devine tot mai evidentă; naivul huron al lui Voltaire sfîrșește prin a ieși din starea sa inițială; Gil Blas reușește să scape de condiția de picar, ca și Marianne a lui Marivaux. Dar personajul evoluează, de asemenea, declarativ, prin înregistrarea propriilor sentințe, nu printr-o implicare a modificărilor în felul de a vedea exteriorul sau de a privi lumea de fapte interioare. Între obiectul inanimat și cel animat există însă o diferență fundamentală: portretul nu se situează în zona vizibilității nule, ca obiectul, iar el face legătura complexă dintre acesta și starea opusă, picturalitatea romanului.

Înainte însă de a face legătura dintre invizibilitate și vizibilitate prin intermediul asemănărilor dintre modul de existență al obiectului și cel al portretului, să reținem două exploatări contrare a constantei obiectuale în romanul secolului al XVIII-lea. Primul caz îl oferă faimoasa academie din Lagado, pe care o vede Gulliver în Balnibarbi. Inventatorii sublimi care coexistă în acest lăcaș absurd al inteligenței mecanice acordă funcții nebănuit de imposibile obiectelor, le transformă în instrumente ridicole de schimbări spirituale, îl uimesc pe pămîntean prin criteriul utilizării; dar ele sînt la fel cu cele din Anglia. Spațiul cunoscut — Anglia — comunică cu cel necunoscut — aici Balnibarbi — și devin comparabile prin sistemul închis al aceleiași civilizații materiale. Al doilea caz este cel utilizat de contele de Caylus în ciclul de povestiri înrămate, intitulat *Les Manteaux*. Același obiect, într-o variantă de croi și destinație, devine singurul criteriu de asamblare a unei serii de secvențe care vizează moravurile unei epoci (obiectul care provoacă atît conflictul în interiorul fiecărei secvențe, cît și suprapunerea variantelor conflictuale pe aceeași axă). În ambele cazuri, obiectul funcționează ca generalitate, este echivalent cu

noţiunea care-l integrează. Portretul face legătura dintre viziunea exteriorului şi absenţa unei lumini care să limpezească contururile. Stările pe care le parcurge acesta în istoria genului sînt similare cu cele ale obiectului. Portretul începe prin a fi un nume, deci *un titlu*, care presupune o dezvoltare, dar care este urmat sau nu de amplificarea sa prin detalii. Portretul în faza sa de germinaţie, existenţa sa prin simpla invocare a numelui, are o explicaţie multiplă: fie în naraţiunea populară (cu diversele ei replici existente de-a lungul tuturor epocilor), care face apel la un inventar, la o distribuţie fixă de caractere sau tipuri, încît simpla numire echivalează cu scoaterea din garderobă a marionetei (foarte cunoscută, de altfel, de către cititor sau ascultător); fie în tiparele specifice comediei, care codifică întotdeauna rolurile sub nume generice (aspectul poate fi urmărit în cadrul fiecărei literaturi europene: *commedia dell'arte* are pretutindeni aceiaşi Pantalone, Arlechino, Fabrizio); fie, în cele din urmă, în catalogul de stări caracterologice pe care clasicismul l-a situat în posibilităţile sale de înţelegere a varietăţii umane infinite ca reducţie de tipar (La Bruyère este doar cel mai cunoscut codificator al Franţei). Cel mai apropiat de faza emblematică a portretului este Voltaire în ale sale *Contes philosopihiques*. Într-un asemenea caz, numele tip, actualizat ca propriu pentru personaj, are nevoie de o transparenţă instantanee: să evoce o stare esenţială (Candid, Naivul), să aibă o etimologie internă (Pangloss) sau să se raporteze onomatopeic la o funcţiune esenţială (baronul Thunder-ten-tronckh). Numele lui circulă în absenţa unor determinări suplimentare, el este încadrat prin emblema unui tip de existenţă. Zadig, conştiinţa care-i permite lui Voltaire să expună ideile sale despre condiţia socială a instituţiei matrimoniale, despre stupida luptă şi intransigenţă religioasă, despre iubire, providenţă, este un nume cu cîteva determinări limitate de ordin moral: e bun, capabil de naivitate, vrea să cunoască.

Acest tip de botez semnificativ al personajului constituie unul din mijloacele universale de configurare a personajului şi există dintotdeauna şi poate pentru totdeauna [1]. Există

[1] Cf. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii*, ed. cit., pp. 289—290.

la Flaubert, la Dostoievski, la Caragiale sau Thomas Mann; desigur în grade diferite de evidenţă, cu chei de diferită natură, dar există. Ceea ce izolează romanul secolului al XVIII-lea în această serie infinită de utilizare a procedeului este întrebuinţarea sa singulară, ca unic determinant al personajului. Dar nu în totalitatea peisajului romanesc, ci doar în operele unor scriitori. Pentru că în măsura în care mersul firesc al naraţiunii romaneşti apelează la surpriza întîmplării, la neaşteptate întîlniri şi intersectări cu personaje necunoscute, în măsura în care aceasta vrea să se constituie ca experienţă de viaţă, naratorul trebuie să extindă portretul şi să-i dea detaliile simbolice. Portretul este în acelaşi timp prima zonă în care secolul al XVIII-lea şi-a exersat un ochi nuanţat, sensibil la detalii de mască şi vestiment.

Gulliver, Gil Blas, Usbek, Marianne, Jacob, Des Grieux, Cleveland, Justine, Pamela, Primrose, Marie Simonin străbat scene care aglomerează personaje: primul act de contact cu celelalte este captarea lor vizuală. Ca personaje, ei trebuie să reacţioneze reciproc la vederea celuilalt. Ne întoarcem însă la dubla natură a acestor personaje: ele sînt în acelaşi timp şi naratorii care-şi povestesc senzaţiile trecute, şi deci organizează cele văzute în funcţie de cele înţelese abia mai tîrziu. De aceea, portretele lui Swift, Lesage, Marivaux, Prévost, Sade, Richardson, Goldsmith, Diderot sînt în primul rînd măşti: amprente materiale, vizuale, corespunzătoare unei constituţii morale ale personajului, sînt semne ale unui mod de existenţă interioară. Masca se constituie în primul rînd prin simbolica corporalităţii: mărimea sau micimea lui Swift, aceeaşi lungime semnificativă la Lesage (se uită de obicei un fapt foarte interesant: Spania este pentru Lesage o ţară a scheleticilor măsuraţi după proporţiile diferitelor organe), vîrsta ca grad de înrăire la Voltaire etc. Văzînd corpurile, naratorii îşi clasifică fostele impresii şi le organizează în adevărate studii tipologice sumare: între corporalitate şi spiritualitate se produce o relaţie de substituţie, corpul este imaginarea spiritului. Relaţia dintre portret şi obiect devine imediat evidentă: proza care concepe obiectul în imobilitate, care îl determină odată pentru totdeauna, fără putinţă de modificare, construieşte

de asemenea un portret static. Ceea ce se vede dintr-un personaj este o rețea de criterii pentru interpretarea viitoarei mișcări a personajului. Indicele de comportament este dat odată cu apariția sa pe scenă. Cu alte cuvinte, portretul este o comentare a distribuției de roluri față de care personajul se conformează, total sau parțial. Portretul static, inventarierea totală a datelor semnificative într-un unic moment, are la bază concepția imobilității personajului: el nu se modifică, nu suportă acțiunea corosivă a timpului. Cel mai amuzant caz de nesesizare a acestei contradicții în întrebuințarea portretului static se află în Defoe cu al său *Robinson*: eroul are o vîrstă senatorială cînd părăsește insula, dar el nu vede acest lucru în modificarea chipului și trupului, ci în aritmeticul calcul al anilor. Portretul nu poate fi depășit prin adăugiri, este un sistem închis. De aceea, romanul secolului al XVIII-lea nu va reuși mult timp să evite contradicția, decît adunînd un mare număr de personaje, prin introducerea lor în acțiune pentru o secvență sau cîteva secvențe, puține la număr, prin adăugirea continuă de portrete. Romanul picaresc este doar o soluție. Se dezvăluie o situație similară cu cea a obiectului: neputînd evolua în interiorul sau sub masca dată definitiv, eul trebuie mutat mereu într-o altă variantă de portret, acordată cu un alt nume. Apare lista de portrete. Gil Blas nu poate înregistra evoluția tînărului filfizon într-un senior perfid, apoi într-un bătrîn avar îndrăgostit; evoluția omului e văzută de el doar prin mișcarea de la un portret static la altul.

V. TIPURI DE INTEGRARE

Dintre toate obiectele care ne afectează prin prezența lor, propriul nostru trup este acela a cărui existență ne șochează cel mai mult, pentru că face parte din noi mai adînc; dar abia simțim existența trupului nostru, că băgăm de seamă atenția ce ne-o cere pentru a îndepărta pericolele ce-l înconjoară.

ENCYCLOPÉDIE, DISCOURS PRÉLIMINAIRE DES ÉDITEURS

LUMINA proiectată asupra universului obiectual de privirea naratorului din secolul al XVIII-lea are o forță de penetrație care distruge corporalitatea, străbate lumea formelor particulare și se odihnește în zona abstractului. Elanul descriptiv al acestui tip de romancier din istoria genului, avînd vocația totalității și a generalității, își distruge obiectul. Pentru a fi recunoscute, corpurile se oglindesc prin detalii semnificative în conștiința care le stabilește prezența, au un corespondent în această „oglindă" — portretele lor. Dar romancierul secolului al XVIII-lea consideră prezența senzorială a obiectului doar ca punct de trecere spre integrarea sa unei clase și, de aceea, păstrează descrierea pentru sine. Cititorului său îi oferă rezultatul final al recunoașterii obiectului, numele.

Starea esențială a romanului din această epocă poate fi formulată ca evitare a descrierii sau ca descriere care apare prin finalitatea sa împlinită. În activitatea verbală a naratorului, ea constituie o absență, o prezență bănuită. Efortul descriptiv al unor romancieri ca Defoe, Swift, Prévost, Richarson, Goldsmith, Crébillon, Laclos, Sade sau Walpole — toți avînd ambiția de a-și face cititorul să trăiască într-o lume imaginară de forme infinit variabile — se rezolvă în acumularea de nume, într-o *nomenclatură*. Romanele lor sînt orientate către instituirea iluziei de realitate prin forța generalizatoare a cuvîntului și nu prin funcția lui evocatorie.

Vizibilitatea este redusă în cuprinsul acestui univers romanesc, primează claritatea abstractă a relaţiilor geometrice.

Din acest punct de vedere, romanul secolului al XVIII-lea este fundamental diferit de cel din următoarele două secole. Întreg capitolul precedent — consacrat „agresiunii exteriorului în secolul al XVIII-lea" — a urmărit premisele teoretice şi rezolvările particulare ale hotarului dintre romanul din secolul luminilor şi cel modern, văzut la nivelul opoziţiei dintre *obiectul recunoscut* şi *obiectul văzut*. Cititorul romanului de acum două secole se descoperea verosimil plimbîndu-se printre noţiuni. Lumea exterioară se prezenta naratorului deja clasificată, catalogată; ochiul său nu-şi putea recîştiga inocenţa primei percepţii, căci era dublat de forţa abstractizatoare a ochiului interior, ochi de logician ori geometru. Pe o altă cale şi din alte motive, romancierul care poartă numele de Swift sau Voltaire face acelaşi lucru ca şi pictorul primitiv: vede lucrurile nu aşa cum se văd, ci aşa cum ar trebui văzute. Consecinţa în interpretare este aceeaşi: primează realitatea şi nu iluzia de realitate. Cu alte cuvinte, este important ca obiectul să existe aşa cum există în realitate, nu aşa cum poate fi văzut la un anumit moment şi dintr-un anumit punct de vedere. În relaţie cu acest „caz" de agresiune a lumii exterioare, am definit starea esenţială a romanului secolului iluminist. Stimulii ochiului sînt abstracţiunile, nu accidentele lor formale.

Pentru a înţelege însă complet situaţia, este necesară o analiză care inversează punctul de plecare: să intereseze nu felul cum se impune realitatea naratorului, ci cum abordează el realitatea în funcţie de finalitatea pe care o acordă activităţii sale. Să vedem, deci, nu modelul realităţii pe care naratorul îl respectă în consens cu epoca sa, ci în ce măsură modelarea realităţii corespunde actului său de creaţie. Dar nu înainte de a sublinia şi relua concluzia capitolului anterior, aici devenită permisă: reglarea privirii asupra vălului abstract al realităţii este esenţială romanului din vremea respectivă, dar ea nu exclude ci, din contră, dă valoare soluţiilor de depăşire a ei, fiindcă le presupune.

Lumea obiectelor se oferă naratorului la nivel abstract. Ea este, deci, citită și nu văzută. Aventurile eroilor — fie că se numesc Moll Flanders, Robinson, Gulliver, Marianne, Gil Blas, Usbek, Cleveland, Jacob, M. de Meilcour, M. de Montcal, Pamela, Zadig, Clarissa, Roderick Random, Candide, Julie, Emil, Don Sylvio de Rosalva, dr. Primrose, Belizarie, Agathon, Humphrey Clinker, Jacques Fatalistul, Werther — îi poartă pe aceștia prin spații diferențiate de combinații diferite de obiecte. Nu există nici o tensiune între obiect și denumirea sa. Privirea nu are o tensiune specială, o dramă provocată de aparițiile surprinzătoare ale detaliilor; ea face loc instantaneu abstracțiunii noționale a numelui. Spațiile determinate prin care trec eroii, unite de narațiunea aventurilor lor, devin combinații specifice de nume. Din tabla de obiecte cunoscute și denumite în limba folosită de autor sînt extrași termeni noționali într-un anume număr, iar combinația lor este spațiul respectiv. Scena în care intră personajul este o actualizare a termenilor comuni, într-o combinație care-i selectează din inventarul total. Aceasta este distanța dintre numeroasele orașe sau medii pe care le străbate Moll Flanders; dintre Anglia, Africa și insula nelocuită a lui Robinson; dintre Anglia și portretele sale deformate, cunoscute de Gulliver; dintre locurile prin care se aventurează Marianne sau Gil Blas; dintre Persia și Franța, comentate de Usbek sau Rica etc. Iluzia mișcării este dată de introducerea în scenă a unei îmbinări particulare de elemente, luate din aceeași recuzită. Recuzita naratorului din secolul al XVIII-lea este nomenclatura.

Distanța dintre două spații circumscrise se traduce în diferența dintre două denumiri sau două combinații de denumiri. Să urmărim cîteva exemple care verifică acest adevăr: debarcarea pe îndepărtata insulă din Atlantic îl găsește pe Robinson înarmat cu o terminologie perfect aplicabilă, uimirea fiind produsă numai de faptul că trebuie să renunțe pentru un timp la anumite elemente ale sale; ceea ce particularizează Parisul, față de Londra, Viena, Constantinopolul sau Madridul din *Memoriile unui om de condiție* de Prévost este doar denumirea locului unde se petrec anumite aventuri; diferența vizuală dintre China, Sciția, imperiul cimerienilor,

Olanda, Anglia etc. din *Prinţesa Babilonului* de Voltaire este nulă. Acestea sînt embleme ale mediilor diferite pe care le analizează teoretic autorul. Situaţia este fundamental aceeaşi şi în *Scrisorile persane*, diferenţa dintre Paris şi Ispahan aparînd între un termen şi acelaşi termen la comparativul de superioritate: Parisul este un Ispahan mai mare.

Un asemenea mod de existenţă a obiectului este semnificativ pentru atribuţiile pe care şi le asumă naratorul în raportarea sa la lumea exterioară. Depăşind „limitele observaţiei directe“ [1] şi abordînd obiectul prin termenul care-l consacră, naratorul de acest tip impune spaţiului său gradul maxim de realitate, elimină orice dubiu referitor la aspectul sau prezenţa acestuia. Punctul său de vedere este omniscient. Clasificîndu-l, naratorul îşi demonstrează cunoaşterea totală asupra sa, dar, în acelaşi timp, îi face prezenţa invizibilă. Naratorul ep izează în felul acesta realitatea, îi suprimă accidentele în liniştea tiparelor. Dacă pentru naratorul modern abordarea realităţii „nu este /.../ un proces instantaneu, o intuiţie fulgurantă, ci un proces durativ, contradictoriu, supus adesea unor revizuiri dramatice“ [2], pentru cel din secolul al XVIII-lea situaţia este opusă. Ea este instantanee, neocupînd nimic în trecerea timpului, definitivă, imposibil de depăşit. Iată, deci, că şi la acest nivel omniscienţa specifică romanului din secolul al XVIII-lea apare la fel de intim legată de condiţia sa de existenţă.

Acest caz limită de abordare a lumii nu implică însă doar omniscienţa naratorului. Omniscienţa acestuia funcţionează şi atunci, cînd — de la Diderot, Rousseau, Walpole, Anne Radcliffe, Cazotte spre romanul romantic şi cel postromantic — obiectele au o existenţă picturală prin cuvinte. Un asemenea mod de abordare a lumii implică *omniscienţa maximă*. Este vorba de acea supremă cunoaştere asumată de evangheliştii pe care Lessing în *Laocoon* îi acuza de absenţa „oricărui geniu pictural“. Absenţa picturalităţii îi este fundamental necesară acelui narator care vrea să se arate posesor al unui adevăr imbatabil, aceluia care vrea să transforme realitatea

[1] Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, ed. cit., p. 394.
[2] Ibidem, p. 397.

în text. Romanul secolului al XVIII-lea este ultima fază istorică în care autorul își mai asumă dreptul la dureroasa invizibilitate a omniscienței biblice, fiind, în același timp, faza în care aceasta se descompune. De aici în colo, naratorul se va simți mereu contestat de cititorul său, va aborda amănunțit faptele, își va amplifica mereu forța analitică, nu o va păstra în culisele creației, ci o va da cu voluptate în spectacol.

Instituind o realitate fictivă, romanul ridică și el complicata problemă a relației între *eu* și *non-eu*[1]. „Eul autorului abordează o lume exterioară sieși, față de care se află într-un raport temporal, spațial și de cunoaștere. Aspectul corpurilor — animate sau neanimate — și lumea interioară a personajelor constituie non-eul spre care acesta își pornește expediția narativă. Chiar atunci cînd naratorul se include în lumea personajelor, participă la acțiune sau este naratorul ei, el se dedublează și se privește pe sine din exterior. *Narațiunea este locul de întîlnire a eului reprezentat de autor și a non-eului despre care acesta relatează.* Această mișcare complexă de întîlnire este semnificativ rezumată în numele secolului în *Discours préliminaire* (*Discurs preliminar*) al *Enciclopediei* — rodul monstruos în erudiție al epocii lui Diderot și D'Alambert: „Dintre toate obiectele care ne afectează prin prezența lor, propriul nostru trup este acela a cărui existență ne frapează cel mai mult, pentru că ea ne aparține mai intim: dar abia simțim existența trupului nostru, că băgăm de seamă atenția pe care ne-o cere el pentru a îndepărta pericolele care-l înconjoară“ [2].

Lăsînd deocamdată la o parte faptul că o asemenea înțelegere a descoperirii de sine a omului reprezintă un transfer al elementului fizic în reacția fiziologică și, de aici, în cea psihică — transfer comun întregii „mecanici“ de înțelegere a omului de către acest secol — să trecem la stabilirea felului cum narațiunea amplifică relația eu — non-eu.

În primul rînd, non-eul abordat de eul naratorului cuprinde și o ipostază a acestuia din urmă. Chiar dacă naratorul este

---

[1] Cf. Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, Éditions Gouthier, Berlin — Spandau, 1963.

[2] Encyclopédie..., ed. cit., vol. I, 1751, p. 1.

totodată şi personaj al propriei sale naraţiuni—ca în *Călătoriile lui Gulliver*, *Moll Flanders*, *Scrisorile persane*, *Viaţa Mariannei* sau *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy* — diferenţele sînt fundamentale. Prima diferenţă este de ordin temporal: Gulliver, Usbek, Marianne sau Tristram Shandy vorbesc acum, în prezentul naraţiunii, despre un Gulliver, Usbek, o Marianne, un Tristram de altădată, plasaţi în trecutul acţiunii. Intervalul temporal îl face pe narator să se privească pe sine ca pe un altcineva. Diferenţa este şi de ordin spaţial: din spaţiul său imobil, în care naratorul îşi include cititorul sau ascultătorul, el priveşte eroul care-i poartă numele într-un spaţiu itinerant. Romanele secolului al XVIII-lea sînt prin excelenţă axate pe o călătorie. Exemplele de mai sus arată cum naratorul din epoca luminilor este punctul imobil care se oglindeşte în oglinzi multiple, diferit plasate în spaţiu: Gulliver din Anglia se vede în oglinda Lilliputului, a Brobdingnagului, a Laputei, a ţării houyhnhnmilor; Moll Flandres îşi povesteşte viaţa, fixată acolo unde — împreună cu ultimul ei soţ — „este hotărîtă să-şi petreacă restul zilelor“ [1], văzîndu-se pe sine oglindită în diferite stări, din spaţiul adolescenţei şi pînă în spaţiul purificării. În *Scrisorile persane* — ca în orice alt roman axat pe ficţiunea străinului — naratorii îşi fac un scop teoretic din plăcerea de a se descoperi relativizaţi de oglinzi spaţiale distincte. A treia diferenţă fundamentală dintre narator şi personajul omonim acestuia este dată de gradul diferit de cunoaştere. Din seria de romane alese ca exemplificare, cazul cel mai semnificativ e cel al lui Swift. Gulliver-naratorul posedă o cunoaştere mai adîncă decît Gulliver-eroul; păstrează nealterate sensurile pe care eroul le descoperă, dar adaugă ceva de care acesta nu poate fi conştient, anume că naraţiunea nu este decît un mod de a se distanţa de faptele narate, un catharsis prin cuvinte.

Drumul parcurs de narator spre obiecte este, deci, indirect. Relaţia dintre eu şi non-eu este în cadrul naraţiunii mediată. Naratorul nu priveşte direct lumea exterioară, ci o constată în şi prin lumea interioară a personajului. Eul

[1] D. Defoe, *Moll Flanders*, ed. cit., p. 309.

personajului este releul prin care imaginea sa primă despre lumea exterioară este captată de narator. Aşadar, lumea interioară a personajului şi lumea exterioară pe care acesta o descoperă constituie pentru narator lumea exterioară.

Relaţia eu — non-eu este amplificată în cadrul naraţiunii de conjuncţia şi disjuncţia dintre autor şi narator. Pentru cititorii romanelor lui Stendhal, Mérimée, Blazac, M. Twain, Tolstoi, J. Conrad etc., distincţia dintre autor şi narator este mai greu de sesizat ori inutilă. Nu însă şi pentru cititorii romanelor epistolare ale lui Montesquieu, Richardson, Smollet sau Laclos, ai romanelor memorii ale doamnei de Tencin, Defoe, Lesage, Prévost, Marivaux sau Sterne, ai romanelor dialog ale lui Diderot sau Crébillon. În aceste tipuri de romane, funcţiile auctoriale diferă de funcţiile narative. În *Scrisori persane*, *Pamela*, *Humphrey Clinker* sau *Legături primejdioase*, autorul are funcţia esenţială de a organiza, selecta şi ordona scrisorile — acte narative care nu-i aparţin; el este scenaristul care calculează efectele fiecărui fragment, integrîndu-l — după criterii care scapă fiecărui narator în parte — în ansamblul narativ al romanului. În *Memoriile contelui de Comminges*, *Robinson Crusoe*, *Gil Blas*, *Istoria domnului Cleveland*, *Ţăranul parvenit* sau *Tristram Shandy*, autorul montează, pe baza unei naraţiuni centrale, naraţiuni secundare sau comentarii care înconjoară activitatea naratorului, îi conferă acestuia un ecou în conştiinţa sa. În *Nepotul lui Rameau* sau *Rătăcirile inimii şi spiritului*, autorul este cel care organizează, „pune la cale" dialogul, introduce naratorii într-o dispută verbală. Iată, deci, că — indiferent dacă avem de-a face cu un roman epistolar, cu un roman de memorii sau cu unul în dialog — autorul este acela care obiectivează naratorul, care îi conferă acestuia un statut de existenţă proprie.

Distincţia dintre autor şi narator este intimă cititorului lui Thomas Mann, Italo Svevo sau William Faulkner. Consumatorului modern de romane i se impune cu claritate faptul că în *Doctor Faustus* naratorul vieţii lui Andrei Leverkühn este Serenus Zeitblom, iar autorul este cel care — pentru a-şi determina, pentru a obiectiva „eul" narativ — recurge

la explicațiile din „romanul romanului" (*Cum am scris Doctor Faustus*). Distincția nu este mai puțin evidentă în cazul romanului *Conștiința lui Zeno*: naratorul este pacientul unui medic psihanalist, care își sondează conștiința pentru a se vindeca; autorul este cel care-l obligă la aceasta („eu sînt doctorul acela...") și îi publică dezvăluirile „din răzbunare" [1]. În *Absalom*, autorul este cel care cuplează și distribuie narațiunile diferite despre același eveniment, semnate de generalul Compson, Rosa Coldfield, Quentin [2].

Ar putea părea surprinzător, dar aceste trei modalități de răsfrîngere a non-eului narator în eul autorului sînt din plin utilizate încă de romancierii secolului al XVIII-lea. Desigur, motivația lor este alta, contextul teoretic diferă și el, dar situația este în general aceeași. Să urmărim, prin corespondență, trei romane din secolul care ne preocupă.

Înaintea lui Thomas Mann, Diderot a apelat și el la „romanul unui roman" în *La Religieuse* (*Călugărița* — 1770). Naratorul evenimentelor cuprinse în acest roman este Marie-Suzanne Simonin. Călugăriță fără voie, ea își rememorează viața pentru a o face cunoscută marchizului de Croismare, om de înaltă ținută morală care ar putea să-i devină salvator. Întreg romanul nu este altceva decît o complexă descriere de sine a acestui narator feminin. Dar adevărata identitate i-o stabilește autorul în *Préface-annexe de la Religieuse* (extras din *Correspondance littéraire* a lui Grimm —1770): ea este rezultatul unei mistificări, a unei farse pe care Diderot i-a pregătit-o marchizului amintit. *Prefața anexă* privește naratorul din afară, îi acordă o existență imaginară în cadrul unui „complot". Văzut din exterior, eul naratorului este o farsă. Oricine, însă, se poate întreba: „prefața" poate să rămînă necitită, poate a fost necitită, deci ea nu face parte din acest roman. Realitatea este, însă, că niciodată din acest roman n-a fost exclusă dezvăluirea făcută de *Correspondance littéraire*, încît „circumstanțele generale în care Diderot

[1] Italo Svevo, *Conștiința lui Zeno*, E.L.U., București, 1967, p. 25.
[2] Cf. Sorin Alexandrescu, op. cit., pp. 400—403.

a scris *Călugărița* n-au fost niciodată ignorate de cititorii romanului“ [1].

Fără intenții psihanalitice, fără îndoială, dar cu aceeași autoritate, Prévost își obligă și el personajele, în *Memoriile unui om de condiție*, să-și nareze propria lor viață. Cazul nu este singular; din contră, el reprezintă un tip clasic de formare a romanului — întrebuințat abuziv chiar de un Scarron, în *Romanțul comic*. Ca autor, Prévost obține acest roman al său în felul următor: în primul rînd, îl obligă pe marchizul de *** să-și facă un cuprinzător *curriculum vitae* (15 cărți); dar acest narator nu relatează numai aventurile trăite de el, ci și ceea ce îi relatează alți naratori despre istoria vieții lor. Acești naratori de gradul al doilea se confesează, din obligația de a se face cunoscuți naratorului prim. Să ne oprim la două personaje-naratori mai importante din acest roman interminabil: marchizul de Rosembert și cavalerul Des Grieux. Față de Rosembert și Des Grieux, „omul de condiție“ joacă rolul autorului: el le înregistrează actul narării, el își asumă fidelitatea în transcriere („sincerul interes pe care i l-am purtat nu mi-a permis să-l uit“ [2]), el găsește locul în care să introducă aceste „istorii“ în cadrul istoriei sale. Puțini cititori mai știu astăzi că romanul *Manon Lescaut* nu este decît o asemenea confesiune făcută naratorului central din *Memoriile unui om de condiție*, că el a plasat-o la sfîrșitul romanului său — deși întîlnirea cu naratorul Des Grieux se petrecuse cu mult înainte — pentru că „o povestire de această lungime ar fi întrerupt prea mult timp firul propriei sale istorii“ [3]. *Istoria cavalerului de Grieux și a lui Manon Lescaut* este narată de Des Grieux, dar, la rîndul său, el este văzut dinafară de autor.

Nici funcția autorului de a colecta mai mult naratiuni asupra aceluiași eveniment nu este o invenție modernă. Mult înaintea unui Faulkner, ea a fost exploatată și de Ri-

---

[1] Georges May, *Diderot et la Religieuse. Étude historique et littéraire*, Yale University Press, Presses Universitaires de France, New Haven-Paris, 1954, p. 37.

[2] Prévost, *Oeuvres choisies*, Leblanc, Paris-1810, vol. I, p. 61.

[3] Ibidem, p. 237.

chardson, de Laclos, de mulţi alţi autori de romane epistolare din secolul al XVIII-lea. În *Clarissa Harlowe*, acelaşi lanţ de evenimente este relatat într-un mod aparte de diferiţii semnatari ai scrisorilor (Clarissa, Lovelace, Bedford etc.). Aceşti naratori abordează faptele în funcţie de concepţiile lor morale, de factura psihică, de rolul pe care îl au în desfăşurarea evenimentelor, de felul în care vor să apară în ochii destinatarilor. Văzute din diferite unghiuri, evenimentele se reliefează, sînt semnificative pentru fiecare din naratorii a căror activitate autorul o organizează. Reluarea evenimentului de către mai multe voci narative — voci care se obiectualizează în ochii autorului — îi conferă imaginii sale iluzia de adîncime, de tridimensionalitate. Virtuoşi mînuitori ai tehnicilor epistolare, romancierii secolului al XVIII-lea au fost mai puţin conştienţi de consecinţele procedeelor întrebuinţate. Ca dovadă, Prévost — primul traducător al lui Richardson în limba franceză — a prescurtat versiunea sa, eliminînd scrisorile în care se povestea ceva care mai fusese povestit. El credea că elimină prin aceasta surplusul de informaţie! De fapt, aplatiza evenimentele, neînţelegînd rolul reluărilor.

Spre lumea exterioară, autorul parcurge un drum complex. Relaţia aceasta se realizează pe diferite căi, în funcţie de intermedierea sau neintermedierea unor voci narative, dependente de cea a autorului dar totuşi distincte. Există cel puţin două căi prin care ochiul autorului abordează universul din faţa sa: 1. *calea reluărilor succesive* (autorul vede ceea ce vede naratorul care-l reprezintă sau naratorii pe care îi organizează şi distribuie în timp şi spaţiu, aceştia la rîndul lor descoperă lumea prin ochii personajelor lor), a citării *unei imagini prime*, existente în lumea interioară a personajului şi obiectivate pe fiecare din aceste trepte; 2. *calea directă, luarea de vederi de către un autor omniscient şi omniprezent*, care refuză intermediarii naratori, care vede mai amplu decît personajul-narator, care se situează într-un orizont de cunoaştere superior.

Ambele căi sînt la fel de necesare artei narative, de oricînd şi de oriunde. Calea reluării succesive şi calea luării definitive a imaginii sînt exploatate paralel, se reliefează reciproc.

Ce importanță are o asemenea distincție teoretică pentru istoria genului? Faptul că diferitele epoci de roman se deosebesc între ele și prin raportul special pe care îl stabilesc între cele două procese. În romanul realist și cel naturalist din secolul al XIX-lea, importanța covîrșitoare aparține asumării directe de către autor a lumii exterioare. La Balzac, Zola, Verga sau Tolstoi universul uman este sondat de către un analist ale cărui pretenții de precizie îl împiedică să-și cedeze prerogativele unui narator mai puțin știutor, fără „o experiență totală" ca a sa, fără aptitudini de proiectare a faptului particular pe fundalul unei „comedii umane". Aceasta nu înseamnă că prima cale e absentă. Astfel bătălia de la Waterloo (din *Mînăstirea din Parma* de Stendhal) sau cea de la Borodino (din *Război și Pace* de L. Tolstoi) sînt văzute prin ochiul personajului care asistă la eveniment — Fabrice del Dongo și Pierre Bezuhov; deosebirea e că Stendhal nu-și obligă personajul să înregistreze decît ceea ce poate vedea un om pierdut printre alții, pe cînd Tolstoi nu renunță la vocația sa de omniscientă nici atunci cînd acceptă, pentru moment, intermedierea limitativă a personajului. Situația e profund deosebită de cea impusă în romanul modern de James Joyce sau Marcel Proust. Aici, din contră, autorul se dizolvă în spatele unor perspective limitate, iar actul său de creație este o sinuoasă urmărire a proceselor de înregistrare a realității.

În ciuda deosebirilor dintre rezolvarea particulară și originală de la creator la creator a raportului dintre cele două soluții, există posibilitatea de a stabili o constantă a unei epoci sau tip de roman în modul comun de corelare a celor două căi de acces spre realitate. Istoria romanului cuprinde secvențe aparte, sesizabile și pe această cale, de echilibrare diferită a perspectivei directe cu cea mediată și este într-adevăr un proces căci, dincolo de variante, are la bază această relație necesară. Premisa teoretică ne obligă să răspundem, deci, la întrebarea: *există posibilitatea de a vorbi despre specificitatea romanului iluminist, alături de alte considerente, prin descoperirea unei rezolvări particulare — față de alte epoci de roman — și generale — în interiorul aceleiași epoci — a raportului dintre calea reluărilor succesive*

și calea directă? Fără să admitem că acest raport este imobil nici măcar în interiorul unei epoci, există o unitate de reacție a epocii romanești a luminilor în această direcție și acestui răspuns îi consacrăm rîndurile de față. Prin funcțiile și finalitatea acordate fiecărei căi în parte, prin funcțiile și finalitatea echilibrului dintre ele, romanul din secolul al XVIII-lea este inconfundabil și irepetabil. Paginile următoare se vor ocupa de *tipurile de integrare* specifice acestui roman și vor arăta că *sentimentalismul* și *libertinismul* nu sînt altceva decît asemenea tipuri de integrare a lumii exterioare în universul romanesc iluminist [1].

Caracteristic romanului din secolul al XVIII-lea este faptul că, în ansamblu, nu acordă supremația nici uneia dintre cele două soluții de asimilare a realității, celei directe sau celei telescopice. Această egalitate există însă numai în ansamblul epocii, căci unii romancieri abordează realitatea cu precădere pe o cale, reducînd-o la minimum pe cealaltă. Voltaire în ale sale *Contes philosophiques* renunță la intermedierea unor privitori limitați, parțiali, și nu înregistrează decît fapte așezate pe un unic plan al realității. El reprezintă cazul prin excelență al autorului care posedă ubicuitatea și omnisciența, al autorului care nu se simte obligat să apeleze la naratori (martori prezenți la anumite fapte pe care el nu le-a văzut, cunoscători a ceea ce el nu poate ști). Avînd o finalitate moralizatoare prea bine precizată și nefiind interesată de zona senzorială, omnisciența voltairiană este de factură clasică, descinsă din basmul, povestirea morală, parabola de totdeauna. Fiind realizată exclusiv prin unica perspectivă a autorului, ea este asemănătoare cu cea a romancierului realist. Dimpotrivă, romanul epistolar — de la Montesquieu și Richardson la Smollett și Laclos — esențializează soluția reluărilor succesive. Autorii acestor colecții de scrisori se consideră doar monteurii pieselor, eventual

[1] Se poate vedea că nu considerăm sentimentalismul și libertinismul a fi două variante oarecare ale „romanului de moravuri" din epocă, diferențiate de „natura obiectelor imitate". Sentimentalismul și libertinismul sînt modalități de „colorare" a perspectivei asupra mișcării sociale, într-o relație de presupunere și determinare reciprocă.

traducătorii, stilizatorii și editorii lor. Din această cauză, forma epistolară — deși nu o invenție a secolului, dar specifică acestuia prin frecvența sa masivă — utilizează aceeași soluție practicată și de romanul modern. Finalitatea viziunii reluate este însă fundamental diferită: romanul din epoca luminilor urma calea viziunilor citate pentru a-și convinge cititorul că nu asistă la o ficțiune, ci are în față documente autentice, pe cînd romanul epocii moderne îi acceptă supremația doar pentru a demonstra cititorului că totul este ficțiune. Modalitatea este aceeași, dar are altă finalitate.

Între aceste două extreme, cea mai bogat reprezentată categorie de romane în secolul al XVIII-lea rămîne aceea a armonizării dintre cele două aspecte. Romanul picaresc, în fond un roman al memoriilor unui picar — preluat de iluminism din literatura barocă și adaptat viziunii sale „melioriste" (*Gil Blas* al lui Lesage, *Moll Flanders* al lui Defoe, *Viața Mariannei* al lui Marivaux, *Aventurile lui Roderick Random* al lui T. Smollett etc.) — recurge la viziunea intermediată, ca posibilitate de extensiune a experiențelor de viață. Romanele „realiste" ale lui H. Fielding, *Tom Jones* sau *Joseph Andrews*, îmbină și ele perspectiva autorului asupra evenimentelor cu aceea a personajelor naratori. Fielding recurge la îmbinare pentru că este conștient, în anumite momente, de pretențiile nejustificabile de a ști totul și a spune totul ca autor, de riscul său de a deveni neverosimil. De aceea, cînd personajele nu pot să vadă singure ce este în jurul lor și în ele însele, autorul se declară neștiutor și neputincios: „A zugrăvi privirile și a descrie gîndurile celor doi îndrăgostiți e peste puterile noastre. Cum din tăcerea lor se poate deduce că simțămintele ce le umpleau sufletele erau prea copleșitoare pentru ca ei înșiși să le poată tălmăci prin cuvinte, nu se poate presupune că eu aș izbuti să le exprim" [1]. Iată-l deci pe Fielding — este adevărat, doar pentru o clipă — presimțind o neputință a prozei pe care secolul al XIX-lea a ignorat-o pînă spre sfîrșitul său, neputință enunțată de André Gide astfel:

[1] H. Fielding, *Tom Jones*, ed. cit., p. 292.

„Înainte de a le explica eu altora cartea asta, aştept ca alţii să mi-o explice... “ [1].

Faptul că ambele perspective sînt prezente nu este atît de important pentru specificitatea romanului din epoca luminilor. Prezenţa lor este, în fond, necesară în orice epocă din istoria romanului, chiar dacă, într-un moment sau altul, una dintre ele are o importanţă redusă. Mai important este faptul că romanul secolului al XVIII-lea a pus în mişcare o inegalabilă ingeniozitate pentru a construi complicate îmbinări între cele două perspective. Totodată, el a pus în lumină treptele pe care le presupune o perspectivă mediată asupra evenimentelor relatate. Se reia, astfel, afirmaţia care a stat în fruntea întregului studiu: dacă secolul al XVIII-lea este un secol al romanului, romanul secolului al XVIII-lea este un roman conştient de sine însuşi [2]. Este firesc, atîta timp cît puterea analitică a gînditorilor din acest veac a descoperit mecanismul perspectivelor, ca, în ipostaza lor de naratori, să tindă către realizarea unor splendide amplificări a jocului de lumini obţinute din intersecţia perspectivelor.

Din acest punct de vedere, nici un alt exemplu nu poate fi mai grăitor decît *Jacques Fatalistul* (scris, probabil, după 1771, dar înainte de 1780). „Antiroman prin excelenţă“ [3], această operă a lui Diderot are ca nucleu narativ un fragment inspirat de *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy* (un soldat, rănit într-o bătălie, îşi relatează povestea vieţii), pe care-l dezintegrează prin cele mai diverse procedee de retardare. Ceea ce la Sterne reprezenta o nuvelă inserată în ansamblul epic, la Diderot devine pretextul unui antiroman. Diderot inventează un personaj căruia îi încredinţează sau doreşte să-i încredinţeze rolul de narator al propriei sale vieţi (Jacques). Jacques e obiectivat de perspectiva autorului. Jacques este „văzut“ de autor, el apare în scenă ca personaj, în primul rînd, şi abia apoi este învestit de autor cu dreptul

---

[1] André Gide, *Paludes*, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 14.
[2] Cf. Jean Rousset, *Forme et signification*, ed. cit., p. 75.
[3] Cf. H. Bénac, *Notes*, în Diderot, *Oeuvres romanesques*, ed. cit., p. 893.

de a-şi construi prin cuvinte propria-i lume. În absenţa autorului, cititorului nu i-ar fi stat la dispoziţie decît dreptul de a înregistra cuvintele naratorului, fără însă a-l vedea: „Cititorule, uitasem să vă descriu poziţia celor trei personaje despre care este vorba aici /... /; în lipsa acestei atenţii, le-aţi fi ascultat vorbind, dar nu le-aţi fi văzut deloc /.. /" [1].

Autorul nu vrea să reia pur şi simplu istoria lui Jacques, ci urmăreşte conjunctura în care o narează cel care a trăit-o. Jacques este personajul-narator care, pentru a-şi justifica actul său fundamental, trebuie să găsească un partener căruia să-i adreseze povestea aventurilor sale. Altfel spus, pentru a face din el însuşi un personaj, pentru a rosti spectacolul vieţii sale, are nevoie de un ascultător. Acesta este Stăpînul. În conştiinţa acestuia apare o a doua lume de personaje, Jacques — cel de altă dată — şi ceilalţi eroi, ai faptelor petrecute în timpul despre care vorbeşte Jacques-naratorul (Căpitanul, familia care-i vindecă genunchiul etc.).

Dar Diderot nu se opreşte aici. În cadrul lumii personajelor văzute de autor (Jacques, Stăpînul, hangiii, hoţii, ţăranii sau orăşenii pe care primii doi îi întîlnesc în călătoria lor), Jacques nu apare doar ca narator, ci şi ca ascultător al naraţiunii altora: a Stăpînului, a Hangiţei. Faimoasa istorie a doamnei de la Pommeraye, spre exemplu, este narată de Hangiţă, personaj-narator la rîndul său. Tabla personajelor-naratori se amplifică. Apar mereu alte lumi de personaje, care se aglutinează şi tind să cuprindă rînd pe rînd mozaicul de medii ale societăţii. Abordîndu-şi universul propriu de personaje, fiecare personaj-narator descoperă, la fel ca şi autorul, că intenţia lui fundamentală nu este de a relata ceea ce se petrece cu acestea din urmă, ci de a le lăsa pe ele însele să vorbească, să-şi nareze viaţa. Apare, aşadar, al treilea rînd de personaje, care relatează ceea ce văd.

Seria ar putea continua, teoretic, la infinit. Dar Diderot se mulţumeşte doar cu cele trei trepte. Calea abordării realităţii prin reluare sau citat este, în *Jacques Fatalistul*, majorată de trei ori: 1. eul autorului înregistrează non-eul în care sînt

[1] Diderot, op. cit., p. 622.

situate personajele şi spaţiile pe care acestea le parcurg; 2. personajele autorului nu sînt numai „văzute", ci văd la rîndul lor, înregistrează fapte plasate în timp şi spaţiu ale unor alte personaje de gradul al doilea; 3. personajele de gradul al doilea privesc pe cont propriu faptele unor personaje de gradul al treilea. Sînt deci trei trepte pe care se situează „văzătorii" şi, în dependenţă, trei trepte de fapte „văzute". Se constituie trei nivele de voci narative, cuprinse succesiv, unul în celălalt. Pentru a vorbi despre cele două d'Aisnon, mama şi fiica, despre viaţa lor, Diderot parcurge următoarea cale: narează călătoria lui Jacques şi a Stăpînului său, călătorie în care ei o întîlnesc pe Hangiţă, aceasta le povesteşte lor despre Mme de la Pommeraye, despre ceea ce Mme de la Pommeraye relatează ea însăşi Marchizului în legătură cu cele două fiinţe „mai fericite ca noi" [1]. După minima vizualizare a naratorului, autorul doreşte să vadă ceea ce vede naratorul prim; naratorul prim, după o minimă obiectualizare a naratorului secund îi cedează acestuia actul vederii şi al narării; iar acesta dezvăluie lumea ultimă prin naratorul al treilea. Astfel, ca autor, Diderot vede şi ştie ceea ce văd şi ştiu alţii, care sînt personajele sale şi personajele personajelor sale. El vede cum este deja văzută realitatea, ceea ce se afirmă despre ea, el vede cum este ea, treptat, integrată. Un autor care *vede procesul vederii* altora.

Ca romancier, Diderot este, deci, un orb. Orbul care a preocupat opticienii şi filozofii veacului, pe Locke, Berkeley, Molyneux, Cheselden, Condillac, La Mettrie, Buffon, ca situaţie limită, cheie, în înţelegerea procesului de constituire a cunoaşterii umane. Empirismul acorda un rol esenţial simţurilor şi percepţiei realităţii ca sursă a noţiunilor, formate pe cale individuală — şi nu înnăscute, aşa cum susţinuse un veac înainte Descartes. Diderot a participat el însuşi la această dispută şi afirmaţiile sale din *Lettre sur les aveugles (Scrisoare asupra orbilor* — 1749) au o neaşteptată valoare pentru înţelegerea romanelor sale. Diferenţa, pentru Diderot, dintre obiectul prezent şi cel imaginar, reprezentat,

[1] Diderot, op. cit., p. 624.

ține de gradul diferit al impresiei: „Noi nu distingem prezența ființelor din afara noastră, a reprezentării lor în imaginația noastră, decît prin forța și slăbiciunea impresiei; asemănător, orbul din naștere nu discerne senzația despre prezența reală a unui obiect la extremitatea degetului său, decît prin forța sau slăbiciunea senzației însăși“ [1]. A fi real, îl învață orbul din Puiseaux, înseamnă a fi cuprins printr-o impresie puternică. De aceea, ca romancier, Diderot nu vorbește despre realitate, ci relatează dialogurile, disputele, actele personajelor prin care impresia trăiește plenar. Complicata ierarhie a vocilor narative din *Jacques Fatalistul* este motivată ca șoc inepuizabil la care este supus partenerul naratiunii pe toate treptele. Apoi, întrebat ce este o oglindă, același orb îl uimește profund pe Diderot: „O mașină, îmi răspunse el, care pune lucrurile în relief departe de ele însele, dacă ele se găsesc plasate convenabil în raport cu ea“ [2]. Vederea este mașina de dublare a obiectelor, de depărtare a lor de ele însele, fără însă a se pierde iluzia tridimensionalității. Or, Diderot nu face decît să multiplice aceste „mașini“ de executat „reliefuri“ unor obiecte îndepărtate și orientate corect: Mme de Pommeraye este o „mașină“ pentru d'Aisnon, prinsă de „mașina“ Hangiței; aceasta e captată de „mașina“ lui Jacques și, finalmente, de cea a autorului. Dacă, într-adevăr, aceasta este structura lui *Jacques Fatalistul* — extindere demonstrativă a procesului de integrare a realității — se impune o nouă întrebare: cum reușește Diderot să păstreze atenția asupra acestui joc de planuri, pentru a păstra șocul viu, deci senzația prezenței reale a faptelor narate de-a lungul întregii lecturi? Cum îl obligă pe cititor să asiste nu atît la spectacolul unei lumi de conflicte și personaje, ci la felul cum este integrată această lume?

Nu întîmplător a fost ales antiromanul *Jacques Fatalistul* ca termen de referință pentru tipurile de integrare dominante în romanul secolului al XVIII-lea. Pentru că în el se detaliază, se descompun și recompun — cu încetineala plină de

[1] Diderot, *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., p. 97.
[2] Ibidem, p. 84.

voluptate a ingeniosului care vrea să se facă înțeles — aspectele fundamentale ale integrării realității în narațiune. Mijlocul esențial prin care Diderot își solicită, de-a lungul întregului roman, cititorul să fie conștient de *sistemul narativ de preluare a adevărului* este dialogul. În *Jacques Fatalistul*, oglindirea realității și emiterea adevărurilor despre ea nu sînt stabilite doar într-o convenție inițială. Despre „mașinile" de executat „reliefuri" se discută, se dialoghează mereu. Dialogul lui Diderot are această funcție majoră: își împiedică cititorul să uite, să facă abstracție de convenția inițială, i-o reactualizează în fiecare moment al lecturii. Complexul sistem narativ de preluare a adevărului este încadrat într-un nu mai puțin complex *sistem al dialogării*.

În planul prim al narațiunii, autorul are, mai întîi, funcția de a-și vedea personajele: „Jacques începu istoria amorurilor sale. Era după cină: era un timp apăsător; stăpînul său adormi" [1]. Datele sînt insuficiente, iar faptul că se abate de la funcția sa de determinare a personajelor îl obligă să se justifice în fața sa de determinare a personajelor îl obligă să se justifice în fața cititorului, să dialogheze cu acesta: „Cum se întîlniseră? Din întîmplare, ca toată lumea. Cum se numeau? Ce vă pasă? De unde veneau? Din locul cel mai apropiat. Unde mergeau? Se știe unde se merge? Ce spuneau? Stăpînul nu spunea nimic; iar Jacques spunea că al său căpitan spunea că tot ceea ce ni se întîmplă bine sau rău aici jos fusese scris acolo sus" [2]. Sînt primele cuvinte ale operei, primele schimburi de replici între autor, care se eschivează de la îndatoririle sale, și cititor, care îi reclamă să-și îndeplinească rolul. *Indeterminarea vizuală este compensată de dialogul autor-cititor.* În al doilea rînd, autorul trebuie să-și lase personajul să-și nareze „istoria amorurilor sale". Dar și acest lucru îl irită pe Diderot și, ca atare, nu se arată dispus să-și respecte funcția de bandă de înregistrare a narațiunii personajului, ci întrerupe mereu derularea. Dialogul cu cititorul își face imediat apariția: „Vedeți dumneavoastră, cititorule, că sînt pe drumul cel bun și că nu ar depinde decît de mine să vă fac să așteptați un an, doi ani, trei ani, poves-

[1] Diderot, *Jacques le Fataliste*, ed. cit., p. 495.
[2] Ibidem, p. 493.

tirea amorurilor lui Jacques, separîndu-l de stăpînul său, şi să-i fac pe fiecare să suporte toate întîmplările care mi-ar place. Ce m-ar împiedica să-l însor pe stăpîn şi să-l fac încornorat? Să-l îmbarc pe Jacques pentru insule? să-l conduc acolo pe stăpînul său? să-i aduc înapoi pe amîndoi în Franţa pe acelaşi vas? Ce uşor este să faci poveşti![1] *Dialogul cu cititorul permite autorului să-şi întrerupă naraţiunea şi, odată cu aceasta, să-i fragmenteze şi naratorului activitatea.* Dar dialogul din acest prim plan narativ mai are, în strînsă legătură cu primele două, şi o altă funcţie: cînd autorul nu are ce nara despre propriile personaje (fie pentru că acestea dorm, fie pentru că ele sînt risipite de evenimente şi nu mai le vede), cînd autorul nu poate da nici cîmp liber de acţiune naratorului (fie pentru că naratorul este supărat, fie pentru că este supărat ascultătorul lui, fie că personajul-narator are ceva de făcut ca personaj şi este împiedicat să vorbească), apare *funcţia sa de acoperire temporală.* Cît timp personajul narator doarme, cît este departe de autor, nu vrea să vorbească sau are altceva de făcut, autorul dialoghează cu cititorul: îi anunţă intenţiile („În timp ce Jacques şi stăpînul său se odihnesc, eu mă voi achita de promisiunea mea / ... /"[2]), îşi alungă plictiseala în compania sa („Şi pentru că Jacques şi stăpînul său nu sînt buni decît împreună şi nu valorează separaţi nimic mai mult decît Don Quijote fără Sancho şi Richardet fără Ferrargus, ceea ce continuatorul lui Cervantes şi imitatorul lui Ariosto, monseniorul Forti-Guerra, n-au înţeles deajuns, cititorule, să vorbim împreună pînă cînd vor fi reuniţi"[3]). Este în fond aceeaşi tehnică a cortinei, semnalată încă din primul capitol ca fiind specifică antiromanului din secolul al XVIII-lea.

În planul secund al naraţiunii, personajul-narator îşi asumă funcţii asemănătoare celor pe care autorul le asumase faţă de el însuşi. El trebuie să-şi facă vizibile personajele propriei sale istorii, să dea detalii care să le confere acestora o existenţă aparent independentă. Spre exemplu, Jacques

[1] Diderot, op. cit., p. 583.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem, p. 553.

narează despre bătălia de la Fontenoy (la care a luat parte împreună cu fostul său stăpîn, căpitanul), despre felul cum a fost rănit la genunchi, cum a întîlnit chirurgul salvator şi fiinţa pe care o iubeşte etc. Autorul renunţă să extindă numărul detaliilor, la fel procedează şi Jacques. Dialogul dintre el, personajul-narator, şi stăpîn, personajul-ascultător, are o *primă funcţie de compensaţie a indeterminării*: fie pentru că amănuntul a fost ghicit de ascultător („*Stăpînul*: Şi tu ai primit glonţul pe adresa ta. *Jacques*: Aţi ghicit-o" [1]), fie pentru că faptele de viaţă sînt determinate de „ceea ce e scris acolo sus" şi orice motivare este de prisos („*Jacques*: Mă gîndesc că, în timp ce îmi vorbeaţi şi eu vă răspundeam, îmi vorbeaţi fără să o vreţi, şi că eu vă răspundeam fără să o vreau" [2]; sau: „*Jacques*: Un om fericit este acela a cărui bucurie este scrisă acolo sus; şi prin urmare, acela a cărui nefericire este scrisă acolo sus este un om nefericit" [3]), fie pentru că ascultătorul îi cere să discute despre convingerile sale referitoare la personajele care sînt încă în viaţă („Mie nu-mi place să vorbesc despre cei vii, pentru că eşti expus din timp în timp să roşeşti de binele sau răul pe care l-ai spus despre ei /.../" [4]). De asemenea, dialogul îşi îndeplineşte *rolul de întrerupere, de fragmentare a activităţii naratorului*. Jacques se află într-o continuă controversă cu stăpînul, care nu-i acceptă fatalismul, care-l ironizează, care-l obligă mereu la alte demonstraţii. Încît, naraţiunea sa este mereu pierdută din vedere (de aceea, stăpînul, plin de regrete sincere, îşi asumă obligaţia de a-i fi sufleur: „*Jacques*: Unde eram? Vă rog, stăpîne, de data asta, şi pentru toate celelalte, să mă readuceţi pe cărare. *Stăpînul*: Îmi iau însărcinarea şi, pentru a intra în funcţia mea de sufleur, erai în /.../" [5]), spre disperarea lui Jacques care emite un adevăr valabil pentru întreg antiromanul care-i poartă numele: „Da, pariez că este ceva care nu va

[1] Diderot, op. cit., p. 494.
[2] Ibidem, p. 757.
[3] Ibidem, p. 503.
[4] Ibidem, p. 544.
[5] Ibidem, p. 580.

vrea să-mi continui istoria, nici ca dumneavoastră să v-o începeți" [1]. Întreruperea prin dialog îl face, în același timp, incapabil pe Jacques să-și lase propriile personaje să vorbească [2]. În fine, în ceea ce privește *funcția de acoperire temporală a dialogului* dintre personajul ascultător și personajul narator, să recunoaștem inventivitatea cu care este exploatată de Diderot: dialogul ocupă un timp atît în axa povestirii autorului (autorul nu are posibilitatea nici să transmită actul narativ personajului, pentru că acesta este ocupat cu dialogul, nici să povestească altfel ceea ce se întîmplă în acest timp, fiind el însuși ocupat cu transcrierea disputei dintre personaje), cît și în axa povestirii naratorului (cît timp naratorul dialoghează, personajele sale parcurg în planul temporal despre care se vorbește un interval corespunzător cu acesta; de aceea, cînd este lăsat să-și continue narațiunea, personajul face efortul întoarcerii înapoi a timpului).

Aceleași funcții ale dialogului sînt prezente și în planul terț al narațiunii: Chirurgul, Mme de Pommeraye sau marchizul Des Arcies narează, la rîndul lor, în interiorul unui dialog cu personajele de la același nivel; dialogul îi scutește de precizie (detaliile fiind cunoscute), îi întrerupe din cauza dezacordului pe alte laturi, consumă timpul prin schimbul de replici (în loc de a se profita de el pentru a nara ceea ce se întîmplă în intervalul consumat).

În procesul de integrare a realității, dialogul devine „oglinda" narațiunii pe fiecare treaptă. Indeterminarea obiectului sau invizibilitatea lui se compensează în dialogul pe care autorul de romane din acest secol îl stabilește cu destinatarul narațiunii [3]. Ceea ce îl individualizează pe autorul lui *Jacques Fatalistul* — și, odată cu el secolul său — este faptul că a încercat să amplifice la culme raporturile dintre narațiune și comentariul ei. Rezultatul este un ansamblu în care narațiunea este întîrziată de dialog, dialogul împiedicat de narațiune, încît, în cele din urmă se

[1] Diderot, op. cit., p. 536.
[2] Ibidem, p. 541.
[3] Cf. pp. 75-77.

ajunge la o indeterminare totală. Autorul vrea să nareze, dar se întrerupe pentru a dialoga cu cititorul; el vrea să nareze ceea ce narează Jacques (care este doar unul dintre personajele-naratori!), dar și acesta este la rîndul său fragmentat de dialogul cu ascultătorul său, și așa mai departe. Dar intersecțiile narațiune-dialog nu se petrec numai în ordinea verticală, de la lumea autorului spre lumea personajelor de gradul al treilea. Intersecțiile se produc între fiecare element al fiecărei trepte și orice element al celorlalte trepte: narațiunea autorului este întreruptă de narațiunea lui Jacques, de narațiunea personajelor acestuia, de dialogul autor-cititor, de dialogul Jacques-Stăpîn, de dialogul personajelor lui Jacques; narațiunea lui Jacques este întreruptă de narațiunea autorului, a propriilor personaje, de dialogul autorului, al său și al propriilor sale personaje etc. Romanul distribuie aceste intersecții într-o ordine imprevizibilă, iar fluxul cuvintelor face cele mai spectaculoase treceri, în toate variantele posibile. Avem în față o savantă încurcare sau amestecare a planurilor, care se răsfrînge în „prelungirea" materialului romanesc, în împiedicarea evenimentelor de la desfășurarea normală, tocmai pentru a ilustra complicatul drum al naratorului spre ele.

În *Jacques Fatalistul* se ajunge la o situație care, aparent, contrazice premisa: autorul intenționa să-i încredințeze personajului titular dreptul de a-și nara „istoria", dar apar mereu alte „istorii" și alte dialoguri despre aceste istorii, care pulverizează totul. În acest antiroman nu se vorbește decît despre întreruperi. Vocea fiecărui narator este stopată de o voce străină. Singura realitate aparține cuvîntului, rostirii sale. Dar în asemenea grad se amestecă vocile cărora el le aparține, încît în cele din urmă, tocmai acest cuvînt este acel castel imens spre care merg Jacques și stăpînul său și pe care este înscrisă deviza: „Eu nu aparțin nimănui și aparțin întregii lumi. Erați acolo înainte de a intra, și veți fi încă acolo cînd veți ieși" [1].

Dereglarea e provocată intenționat de autor, pentru a pune în evidență ridicolul ordonării „fataliste" a existenței,

[1] Diderot, op. cit., p. 513.

alături de cel al automatismului prin care este ea falsificată. Abordarea epică a realității presupune o complexă relație eu — non-eu, realizată pe multiple planuri; aceste planuri există, chiar dacă, într-un roman sau altul, sînt sau nu utilizate conștient. Romancierul secolului al XVIII-lea a fost conștient de existența lor și le-a întrebuințat, uneori, cu maximă ingeniozitate, ca Diderot. Absența sau prezența limitată a determinării senzoriale a realității se compensează în comentariu sau dialog, în „acel stil familiar și de conversație" [1] al veacului. Suprem concentrat asupra felului cum poate fi văzută și integrată realitatea, desființîndu-și personajul tentat să-și ordoneze viața fatalist („Pentru Dumnezeu, domnule, lăsați-mă să zic" [2]), Diderot a obținut una din puținele opere ale secolului în care punctul de vedere al autorului asupra realității nu a dus la opțiuni definitive, la calificări morale fixe și neiertătoare. Atent la felul cum se constituie perspectiva asupra realității, Diderot a renunțat să califice faptele, a conferit dialogului său funcții pur estetice, a preferat să lase existența imprevizibilă și nesupusă tiparelor. Adică, ceea ce în romanul secolului al XVIII-lea se întîlnește foarte rar: o realitate umană, descoperită a fi nici sentimentală, nici libertină. Opera sa este deci esențială, căci arată procesul de integrare în stare pură; colorat sentimental apare la Prévost, Richardson, Rousseau sau Goethe, colorat libertin la Duclos, Crébillon, Mirabeau, Sade sau Restif de la Bretonne.

Construcția interioară a perspectivei este în *Jacques Fatalistul* amplu teoretizată. Dar complexitatea sa, conștientizată în toate tipurile de dialog amintite, anulează orice posibilitate de a teoretiza existența umană. Acest lucru nu reprezintă doar o consecință a lecturii prezentului antiroman, ci este premisa pe care Diderot a acceptat-o: *„On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve. Un sophisme ne peut-il pas m'affecter plus vivement qu'une preuve solide? Je suis nécessité de consentir au faux*

[1] James Sutherland, *On english prose*, University of Toronto Press, 1965, p. 75.
[2] Diderot, op. cit., p. 609.

que je prends pour le vrai, et de rejeter le vrai que je prends pour le faux: mais, qu'ai-je à craindre, si c'est innocemment que je me trompe? L'on n-est point récompénsé dans l'autre monde pour avoir eu de l'esprit dans celui-ci: y serait-on puni pour en avoir manqué? Damner un homme pour de mauvais raisonnements, c'est oublier qu'il est un sot pour le traiter comme un méchant." [1]

Dar refuzul lui Diderot de a fi „*un sot*" nu se potriveşte romanului. Romancierul întotdeauna se arată posesorul adevărului, un dirijor al tuturor faptelor, mînuite conform suveranei sale intenţii demonstrative. Universul romanesc are un tîlc, o finalitate anume. Fără această finalitate, Swift, Voltaire sau Goethe n-ar fi împrumutat niciodată armele romancierului. Mai mult sau mai puţin evidentă, intenţia ultimă a romancierului există. Este o chestiune de ordin istoric-literar dacă ea este ostentativă — ca în secolul al XVIII-lea, la Voltaire, Montesquieu, Swift, Richardson, Goldsmith, Rousseau, Wieland sau Sade —, disimulată — ca la Stendhal, Balzac, Thomas Hardy, Verga sau Maupassant —, tragic negăsită — ca la Dostoievski etc. Perspectiva autorului asupra lumii nu este neutrală, ci profund interesată: el vede doar ceea ce corespunde în cele din urmă cu scopul său. În accepţia lui Diderot, el este fatalmente „*méchant*". Oricît ar uita acest lucru cititorul de romane, el nu pătrunde într-o realitate imaginară în care vede pe cont propriu, el vede obiecte ori conflicte deja văzute. Oricît efort ar face naratorul de a-şi convinge cititorul că intermedierea sa nu falsifică lucrurile, prezenţa sa — în felul cum narează, în felul cum abordează, relatează şi organizează datele — „falsifică experienţa, deoarece ştie de la început unde va duce ea" [2].

„Necinstea" naratorului îi este fundamentală romanului. Nu însă şi antiromanului, ca ansamblu narativ care — nefăcînd distincţia dintre fictiv şi nonfictiv — îşi distruge propriile intenţii. Autorul de antiromane „nu-şi dă dreptul

---

[1] Diderot, *Pensées philosophiques*, în *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., p. 27.

[2] R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, ed. cit., p. 126.

să povestească", își elaborează textul „la întîmplare" și obține „un ansamblu de fragmente inguvernabile, fiecare tinzînd la un rol director" [1]. Prin aceste atribute — magistral întruchipate în *Jacques Fatalistul* — antiromanul devine încă o dată necesar romanului și istoriei sale, reliefîndu-i obligatoria „necinste" pentru scopul de a fi o „lecție completă"[2] despre existență. Cu atît mai mult romanului din secolul al XVIII-lea, al cărui autor nu-și disimulează intențiile sale moralizatoare și nu uită niciodată să-și asigure cititorul că „în afara plăcerii unei lecturi agreabile, va găsi aici puține evenimente care să nu poată servi la instruirea moravurilor"[3].

[1] Jean Thibaudeau, op. cit., pp. 213—214.
[2] R.-M. Albérès, op. cit., p. cit.
[3] Prévost, *Mémoires d'un homme de qualité*, ed. cit., vol. III, p. 239.

VI. SENTIMENTALISMUL

Spiritul şi intelectul lipsite de onestitate nu sînt decît nişte fleacuri; doar onestitatea dă preţ unui om. Ţăranul ignorant, dar fără cusururi, preţuieşte mai mult decît filozoful plin de vicii. Căci ce înseamnă oare geniul sau curajul lipsite de inimă?

OLIVER GOLDSMITH, THE VICAR OF WAKEFIELD, XXXII.

CUNOAŞTEREA anterioară de către narator a evenimentelor abordate îi conferă actului său de evocare a realităţii un caracter deformant. Modalităţile esenţiale prin care romancierul secolului al XVIII-lea realizează orientarea naraţiunii sînt *sentimentalismul* şi *libertinismul*. Ambele modalităţi derivă din „sarcina intelectuală" a autorului care îşi propune să integreze datele existenţiale. Ceea ce le este comun apare din faptul că romancierul, relatînd despre evenimente presupus reale, implică în actul relatării o intenţie demonstrativă. El nu face atît analiza universului uman, cît îşi expune felul său de a-l înţelege.

Intenţia demonstrativă a romancierului din veacul al XVIII-lea se află între doi poli de atracţie: raţiune şi afectivitate [1]. Sentimentalismul şi libertinismul sînt două perspective diferite asupra realităţii umane, două tipuri de integrare în care acest raport primeşte rezolvările respective, distincte şi complementare. Ceea ce uneşte romancierul sentimental de cel libertin este faptul că fiecare dintre ei încearcă să vadă spectacolul existenţei ca reprezentare sau întrupare a modului cum, fiecare în felul său, rezolvă teoretic lupta dintre raţiune şi sentiment. Bunele moravuri — impuse febril de primul, negate de al doilea — sînt rezultatul arbitrajului public al acestei lupte, al deliberării sociale asupra

[1] Cf. G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, ed. cit., vol. II, p. 562.

actelor umane individuale. Şi unul şi celălalt fac demonstraţii în faţa raţiunii publice, încearcă să-şi impună norma morală. Dar ceea ce apropie definitiv aceşti romancieri, tipurile lor specifice de integrare a realităţii, este faptul că în ambele situaţii asistăm la triumful cenzurii raţionale. Atît în ceea ce priveşte realitatea narată, cît şi în cazul autorului care o instituie. Sînt două moduri de a triumfa ale raţiunii specifice secolului al XVIII-lea — chiar dacă sînt presimţite şi de epoca anterioară, chiar dacă vor fi reluate într-un fel de epoca romantică — şi prezente de-a lungul întregii epoci.

Sentimentalismul este una din atitudinile fundamentale ale veacului. Fără îndoială că valoarea sa se proiectează pregnant ca reacţie împotriva echilibrului clasic dintre raţiune şi pasiune, ca instaurare a unui „urît sentimental" abordat în afara unui stil sublim. În acest sens, sentimentalismul reprezintă un refuz al convenţiilor poetice clasice, exercitat — după cum este firesc — în primul rînd în proză. De aici pornesc toate istoriile literare care văd în proza sentimentală constituirea progresivă a preromantismului. Dar prea deseori romanul lui Prévost, Richardson sau Rousseau este interpretat numai prin participarea sa la geneza romantismului. Căci, înainte de a fi precursori sau idoli ai romanticilor, toţi aceşti romancieri au fost oameni ai secolului luminilor. Romanticii i-au citit în felul lor, şi — pentru a-i apropia de programul mişcării lor — i-au falsificat în bună măsură. Să vedem, aşadar, care sînt resursele perspectivei sentimentale în romanul secolului al XVIII-lea, prin raportarea la specificul contemporaneităţii culturale a luminilor şi nu la posteritatea romantică.

Frecvenţa romanului bazat pe o perspectivă sentimentală în cea de a doua jumătate a secolului nu poate surprinde. Sînt decenii de cristalizare, primă efervescenţă şi împlinire a preromantismului. Situaţia este aproximativ aceeaşi în toată Europa vestică: în Anglia, poezia sentimentală din *The Seasons* (*Anotimpurile*—1730) ale lui James Thomson, din *Ode to Spring* (*Odă primăverii* — 1742) sau *Elegy in a Country Churchyard* (*Elegie scrisă într-un cimitir de ţară* — 1751) ale lui Thomas Gray este impusă de mult conştiinţei

publice şi continuată de *Poems of Ossian* (*Poemele lui Ossian* — 1763) ale lui Macpherson ori de şcoala lacurilor; în Germania, *Sturm und Drang*-ul este mişcarea literară preponderentă începînd cu 1770; în Italia, deşi apartenenţa la idealul clasic este mai strînsă, apar reacţiile de depăşire ale unui Ugo Foscolo; preromantismul spaniol se face semnalat prin José Manuel Quintana, Juan Nicasio Gallego, José de Cadalso y Vàzquez. Considerat „una din formele cele mai acuzate ale preromantismului european" [1], romanul sentimental se impusese încă din prima parte a secolului, sub influenţa unor romane apărute încă înainte de 1700. În Franţa, este vorba în primul rînd de *Astrée* a lui d'Urfé, de *Prinţesa de Clèves* a Doamnei de Lafayette. În Anglia, romanele devenite precursoare ale „romanului sensibil" aparţin ducesei de Newcastle, lui James Howell etc. [2] Epoca de glorie a romanului sentimental începe odată cu deceniul al treilea al veacului, cu romanele lui Prévost, Richardson, Goldsmith, Rousseau.

Adevărul este că, în fiecare moment al secolului, romanul sentimental este prezent. Punctul de plecare al romanului sentimental este, însă, acelaşi cu al romanului libertin. Înainte de a fi sentimental sau libertin, romancierul trebuie să se descopere pe sine ca avînd „*une âme sensible*". Ceea ce se întîmplă în afara sa îl face vulnerabil, îl prejudiciază. Mai înainte de personajele sale, naratorul este obligat să reacţioneze faţă de lumea exterioară care-l include şi-l obligă la participare. Alcătuind discursul său narativ, el descoperă cititorului o lume pusă în mişcare de o energie interioară — care nu este altceva decît o reacţie de integrare a realităţii, deci de conservare de sine a naratorului. Dar energia integratoare a romancierului din secolul al XVIII-lea nu este latentă, disimulată cu mare atenţie în spatele evenimentelor. Romancierul vremii nu ştie sau nu vrea să ştie că ar putea să-şi orienteze discret cititorul către scopul

---

[1] Paul Van Tieghem, *Les origines et les débuts du roman sentimental jusqu'à l'apparition de Richardson. Extrait de „Mélanges Drouhet"*, Bucovina — I. E. Toroutiu, Bucureşti, 1940, p. 3.

[2] Ibidem, p. 6.

său, pozînd imparțialitatea. Indiferent dacă este sentimental sau libertin, el își interpretează faptele, le comentează, le dă o turnură adecvată intenției de ansamblu. De aceea, cititorul acestei epoci romanești ia act nu numai de desfășurarea narațiunii, ci și de continua ei comentare. Or, tocmai acest comentariu face simțită intermedierea energiei integratoare a naratorului, îl face prezent în lumea abordată, îi conferă acea specifică existență marcată, îl obligă să se recomande om al secolului al XVIII-lea — sentimental sau libertin.

Romanul sentimental dispune de un narator sentimental (deci de un eu care se privește pe sine în mod sentimental) și de o serie de conflicte sentimentale (non-eul descoperit a fi constituit sentimental). Relația dintre eu și non-eu — amplificată, așa cum s-a arătat, în cadrul narațiunii — se prezintă în romanul sentimental în felul următor: *un eu sentimental în fața unui non-eu sentimental.* Situația este specifică secolului al XVIII-lea. Ca dovadă, există și posibilitatea altor variante istorice ale relației: un eu care respinge sentimentalismul în fața unor evenimente exterioare prin excelență sentimentale (cazul naratorului care-și păstrează luciditatea și indiferența față de încărcătura afectivă a experienței personajelor: Stendhal în *Roșu și Negru*, Ernst Hemingway din *Adio arme* sau J. D. Salinger din *O zi desăvîrșită pentru peștii banană*) ori — din contră — un eu dispus să sentimentalizeze totul, chiar ceea ce-i contrazice starea interioară (Dickens în *David Copperfield*). Să urmărim, deci, în cadrul romanului sentimental al secolului al XVIII-lea, cum mecanismul perspectivelor pune în mișcare acest specific tip de integrare a realității.

Apariția, începînd cu anul 1728, a *Memoriilor și aventurilor unui om de condiție care s-a retras din lume*, îi rezervă abatelui Prévost un loc privilegiat în evoluția romanului sentimental. În acest an — în care abia se naște un alt maestru al ordinului, Oliver Goldsmith — lacrimile erau la modă. O întreagă literatură se va ocupa de obținerea lor, de la Doamna de Tencin (*Mémoires du comte de Comminge* — 1735, *Les Malheures de l'amour* — 1747, *Histoire d'une Religieuse, écrite par elle-même* — publicată abia în 1786,

în colecţia *Bibliothèque universelle des Romans*) la Doamna de Graffigny (*Lettres d'une Péruvienne* — 1747) şi Doamna Riccoboni (*Lettres de mistriss Fanni Butlerd à Milord Charles Alfred Caitombridge* — 1757, *Lettres de mylady Juliette Catesby à Lady Henriette Campley, son amie* — 1759). Rolul lui Prévost în exploatarea lacrimilor este precumpănitor, cel puţin în literatura franceză. Ele sînt prezente în *Zaïre*, în *Mérope*; în 1733, Nivelle de la Caussée creează prin *La Fausse Anthipathie* „comedia larmoaiantă"[1]. Cultul lacrimilor are la bază cîteva motivaţii foarte precise. În primul rînd, este vorba de o reacţie în faţa doctrinei clasice. În *Traité des passions* (*Tratatul pasiunilor* — 1649), Descartes stabilise în numele epocii clasice victoria voinţei asupra pasiunii, „puterea sa absolută" asupra acestora. Prévost şi contemporanii săi îi conferă însă voinţei o direcţie anticlasică: voinţa de a elibera pasiunile, de a le oferi un cîmp larg de acţiune, de a o subjuga sentimentului: „Voinţa se manifestă încă, dar într-o manieră diferită; ea este în serviciul pasiunii, în loc de a fi în serviciul raţiunii, şi ea nu abdică nici de la constanţa nici de la tirania sa"[2]. Apologia lacrimilor este un elogiu al pasiunilor şi, prin aceasta, o „răzbunare" împotriva unui Corneille, care încercase să le domine. În al doilea rînd, elogiul pasiunilor se constituie prin reacţie împotriva galanteriei şi libertinismului Regenţei (1715—1723), care susţin că voluptatea autentică elimină pasiunea şi este provocată de raţiuni estetice. În fine, cultul lacrimilor are şi o explicaţie surprinzător de empiristă: ele reprezintă semne ale soluţiei experimentale, dovezi „că infailibilul instinct al inimii instruieşte virtutea mai bine decît religia, mai bine decît raţiunea"[3].

Prévost e „fondatorul în Europa al romanului pasional", acţionînd la intersecţia a două tradiţii: „Astfel tradiţia artei sensibile a fost creată, după cum fusese creată, în secolul al XVII-lea, tradiţia artei raţionaliste; şi fără îndoială,

---

[1] Cf. Pierre Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII-ème siècle*, Ancienne Librairie Furne, Paris, 1931, vol. I, p. 261.
[2] Ibidem, p. 266.
[3] Paul Van Tieghem, op. cit., p. 7.

alături de ea, vechea tradiție continuă să existe dar rezistențele care se opun «școlii pasiunilor» nu sînt serioase, iar Prévost triumfă ușor"[1].

În *Memoriile și aventurile unui om de condiție, care s-a retras din lume*, ca și în *Istoria domnului de Cleveland* (1731—1739) sau *Decanul din Killerine* (1735—1740), Prévost își cedează prerogativele de autor unui personaj care își pune semnătura în titlul romanului. Prin aceasta, el oferă cititorului o garanție — convențională, desigur — a autenticității narațiunii. Dar nu numai atît: el motivează prin același procedeu și perspectiva naratorului. Cunoscînd tot ce se va nara în cursul romanului, căci el este eroul evenimentelor, naratorul abordează realitatea, avînd la dispoziție concluzia finală[2]. Marchizul de *** nu poate să fie imparțial față de propria-i viață; este un narator prejudiciat de experiența de viață, iar calitatea sa fundamentală este că s-a „retras din lume". Perspectiva neutrală este imposibilă; naratorul este un sentimental, modelat astfel de lumea sentimentală prin care a trecut. Abordînd sentimental universul de acte sentimentale, marchizul anonim devine patetic.

Pentru Prévost, patetismul ajunge să fie condiția fundamentală a cunoașterii, a „pătrunderii în inimă, care trece drept impenetrabilă". „Căci a trăi, pentru Prévost, ca mai tîrziu pentru Rousseau, înseamnă a simți; te naști pentru existență prin dragoste, n-o descoperi altfel decît printr-o compasiune și o generozitate născută din dragoste; orice fericire este sensibilă, expansivă, gata să strălucească deasupra lumii . . ."[3] Condiția naratorului este, deci, suferința, o suferință prealabilă care i-a „diminuat forțele". Romanele

---

[1] Pierre Trahard, op. cit., vol. I, p. 262.

[2] Situația aceasta nu apare în toate romanele-memorii. În *Călătoriile lui Gulliver*, Swift, dacă și-ar fi lăsat naratorul să prevadă în întregime finalul, ar fi trebuit să-l împiedice de la început să mai povestească. Înseamnă că abia ultima călătorie l-a convins pe Gulliver să disprețuiască oamenii și să se ferească de ei; între timp, memoriile fuseseră scrise.

[3] Jean Sgard, *Prévost romancier. Thèse..*, Librairie José Corti, Paris, 1968, p. 19.

lui Prévost par, de aceea, a fi rodul unor clipe de extenuare, al unor chinuitoare rememorări. Predestinat dezechilibrului pasional, naratorul este „persecutat" de tot ceea ce i s-a întîmplat. „Lungile mele chinuri, călătoriile mele, schimbările de climat îmi alteraseră temperamentul . . ."[1], mărturisește Prévost în *Avant—Propos*-ul cărții a VI-a din prezentul roman. Naratorul acceptă iubirea ca pe „*un dérèglement, causé par le péché d'origine*"[2]. Are convingerea că existența e o pierdere progresivă a tot ceea ce, pentru o clipă, a oferit bucuria sentimentală, iar „memoriile" o retrăire a durerilor succesive. Actul narării cuprinde voluptatea de a retrăi durerea, o soluție de anulare reciprocă a acestora: „Eu nu scriu despre propriile nefericiri decît pentru propria mea satisfacție. . ."[3] Se naște pe această cale o primă și ciudată formă iluministă de *mal du siècle* — surprinzătoare în contextul unei epoci prin excelență melioristă[4].

Nu este prea greu de presupus ce narează acest pesimist sentimental. Uriașul inventar de fapte din *Memoriile și aventurile unui om de condiție care s-a retras din lume*, aparent o anarhică aglomerare, are la bază o unică situație: apariția obstacolului în calea pasiunii, ceea ce solicită tuturor personajelor un maxim efort pentru a-l învinge. Dar inutil, căci autorul inventează mereu și mereu altele. Va spune, mai tîrziu, Diderot: „Adevărul martir așteaptă moartea; entuziastul fuge într-acolo"[5]. Un adevăr folositor, căci atît personajele cît și naratorul din acest roman sînt entuziaști adepți ai suferinței din iubire, văzuți de un autor a cărui vocație — conturată într-o intensă luptă împotriva claustrării — a fost de a face o „metafizică a sentimentului"[6].

Obstacolul apare înainte ca eroul să se nască. Marchizul este fructul unei iubiri interzise. Obstacolul este diferența de rang dintre tatăl și mama sa (cîte ravagii va face acest

---

[1] Prévost, op. cit., vol. I, p. 341.
[2] Ibidem, p. 8.
[3] Ibidem, p. 1.
[4] A. Monglond, *Le Préromantisme français*, Grenoble, 1930, vol. I, p. 320.
[5] Diderot, *Pensées philosophiques*, ed. cit., p. 30.
[6] Jean Sgard, op. cit., p. 28.

tip de conflict un secol mai tirziu, în epoca romantică!). Cînd executorul acestei interdicţii este dispus să renunţe la persecuţie, văzîndu-şi nepoţii atît de iubitori (eroul are o soră), cititorul poate crede că reparaţia s-a produs. Dar dezechilibrul sentimental este păstrat intact: sora este împuşcată de briganzi, mama moare de inimă rea, bunicul se stinge şi el, iar tatăl se retrage la mănăstire. Un glonte provoacă prin forţa de contaminare a suferinţei o suită de decesuri de proporţii shakespeariene. Este lesne de înţeles ce „dureri inexprimabile" sălăşluiesc în marchizul obligat de atîtea iubiri ratate să asiste la numai „tragice spectacole", sursa „fondului de melancolie" şi a nestinsei sale disponibilităţi pentru lacrimi. Amintindu-şi de aceste evenimente, naratorul se întreabă: „Dar dacă murmurul şi revolta sînt interzise creaturilor; dacă ele trebuie să respecte, chiar pierind, suverana voinţă care le loveşte şi care le distruge; durerea şi lacrimile nu trebuie cel puţin să le fie permise?"[1]. Sigur că da, acceptă abatele, şi nu pierde din vedere nici o clipă să ofere, naratorului şi personajului, alte motive pentru a-şi „acorda acest trist privilegiu pentru slăbiciunea lor, de a putea să se întristeze în libertate"[2]. Obstacolele se multiplică: este deposedat de moştenire; se angajează în armata prinţului de Orania şi — însărcinat cu asasinarea regelui Angliei, dar refuzînd să o execute — va fi, încă o dată, persecutat. Fuge în Germania, luptă cu turcii, devine prizonier şi, fatalitate, se îndrăgosteşte de Selima, fiica stăpînului său (se repetă istoria tatălui: iubirea imposibilă, obstacolul fiind acum de ordin religios). Reuşeşte în cele din urmă să-şi recapete libertatea şi, împreună cu Selima, cu care se căsătoreşte şi pe care o creştinează, pleacă spre Europa occidentală. Dar Prévost nu iartă: Selima moare, lăsînd un copil; nemîngîiatul marchiz îşi continuă peregrinările prin Spania, Anglia, Germania. Cînd Milady R. îi propune căsătoria, el exclamă: „Închipuiţi-vă un om nefericit, copleşit de toate dizgraţiile sorţii, tulburat de pierderea a ceea ce a iubit mai mult, obişnuit de patruzeci de ani să

[1] Prévost, op. cit., vol. I, p. 276.
[2] Ibidem.

plîngă şi să geamă, fără încetare neliniştit, agitat, dorind moartea ca unic remediu al chinurilor sale, şi temîndu-se de ea ca de sfîrşitul unei vieţi lungi care n-a fost totdeauna nevinovată, un om ale cărui gînduri sînt toate lugubre şi toate sentimentele dureroase"[1]. În lunga sa călătorie în căutarea suferinţei, el găseşte mulţi alţi parteneri: fata pe care o salvează la Paris de asasini, dar care, nefericită în dragoste, se sinucide; Amulem, fratele Selimei, care oftează după o soţie imperială şi pe care o răpeşte din seraiul Constantinopolului etc. Naratorul îşi înconjoară protagonistul cu personaje care au parte de aceeaşi nefericită experienţă erotică. Alături de narator, nici autorul nu se lasă mai prejos, alăturînd naraţiunii centrale istorii nu mai puţin nefericite: de la cea a sinucigaşei (cartea I), a marchizului de Rosambert (cartea a II-a şi a III-a), a unei sultane care nu-şi poate uita fostul logodnic (cartea a IV-a), a unui fost consul al Franţei (cartea a V-a), a lui Don Porterra (cartea a VI-a), pînă la cea a lui Des Grieux din ultima carte. Dacă naratorul retrăieşte această implacabilă căutare a suferinţei, autorul are plăcerea să-i alăture şi exemplul altor expediţii spre nefericire. Personajele, personajele-naratori, naratorul şi, în fine, autorul sînt treptele prin care se descoperă o realitate aşa cum a cerut premisa sentimentală. Între aceste puncte de vedere asupra realităţii nu există nici o contradicţie sau stridenţă, ele amplifică doar o experienţă individuală în experienţe multiple, iar, de aici, în unica şi eterna experienţă a vieţii. Experienţei unui personaj i se adaugă cea a altor personaje, naratorului central alţii, secundari, care vor dilata semnificaţiile. În ochii autorului se va alcătui o „viziune totală şi clară a existenţei"[2]. Acelaşi eu sentimental coboară treptat spre noneul sentimental. La Prévost nu poate exista nici o contradicţie între natura eului şi a non-eului. Chiar atunci cînd Des Grieux o iubeşte pe Manon, „amestec de virtuţi şi vicii", teribila „forţă a pasiunilor" nu este cu nimic diminuată. „A te încăpăţîna într-o pasiune şi a sfida pentru ea prejudecăţile oamenilor, cîteodată chiar propria ta con-

[1] Prévost, op. cit., vol. II, pp. 448—449.
[2] Jean Sgard, op. cit., p. 33.

ştiinţă, este un act de voinţă care se mărgineşte cu eroismul."[1] Prévost îşi mărturiseşte plăcerea de a fi trecut prin „toate gradele de durere"[2], păstrîndu-se departe de viciu şi în apropierea inocenţei. Nonconformismul său este o simplă ipoteză de lucru, necesară pentru a obţine suferinţe; în Prévost, se întrevede unul dintre cei mai violenţi moralişti ai veacului.

Cel care a dat romanului sentimental forma de maximă amploare, care l-a legat de modalitatea epistolară şi l-a transformat într-un model adorat de secolul luminilor, a fost Samuel Richardson. Romanele sale — *Pamela sau Virtutea răsplătită* (1740 — 1741), *Clarissa sau Povestea unei domnişoare* (1747—1748) şi *Istoria lui Sir Charles Grandison* (1753) — ilustrează plenar mecanismul conflictual al romanului sentimental, perspectiva acestuia asupra lumii. Pe toate planurile, el este mult mai inventiv decît Prévost. Pentru a face elogiul suferinţei, Prévost se oprea la obstacol. Richardson nu se mulţumeşte cu un obstacol pasiv, cu un obstacol care naşte suferinţa prin fatalitatea că există. El merge mai departe, spre obstacolul agresiv. Prévost descoperea pretutindeni numai obstacole; Richardson ştie să vadă în lume o imensă stare de agresiune. Romanul reprezintă o încercare de a rezolva agresiunea. Premisa agresiunii asupra individului este dată de aptitudinea sa erotică. Erosul îl face vulnerabil, apariţia agresorului poate să-l transforme într-un învins. Fabula romanelor sale este demnă de o tragedie. Dar numai *Clarissa* riscă să devină o tragedie, căci, în *Pamela* şi *Charles Grandison*, Richardson rezolvă starea tragică într-un *happy-end* (vrea cu tot dinadinsul să răsplătească virtutea, iar tragedia sa se falsifică prin optimism). Este în linii mari aceeaşi situaţie la care ajunsese şi Corneille în *Cidul*, comedie care numai printr-o greşeală se mai numeşte şi azi tragedie.

Situaţia în care o introduce Richardson pe Clarissa Harlowe este fără ieşire, conduce irevocabil către moarte. Ea este victima unei agresiuni generale. Victimă a seducţiei, ea ispăşeşte prin moarte vina de a-şi fi pierdut puritatea.

---

[1] Pierre Trahard, op. cit., p. 266.
[2] Prévost, op. cit., vol. III, p. 84.

Ba mai mult, chiar seducătorul, Lovelace, este şi el silit de autor să-şi răscumpere vina prin moarte. Finalul sumbru egalizează cele două tipuri de personaje, agresatul şi agresorul. Istoria relaţiei agresat-agresor e simplă: obligată de familie să se căsătorească cu un individ respectabil şi de aceea disgraţios (Somes), Clarissa evadează din spaţiul agresiv familiar, dar într-un alt spaţiu agresiv, în care stăpînul absolut este Lovelace, un libertin oarecare. I se întîmplă tot ceea ce i se poate întîmpla unei fiinţe sensibile şi sentimentale, lipsite de apărare; ca pedeapsă a firii, va muri într-un ospiciu din Londra. Va fi răzbunată însă de ruda sa Morden, care îl provoacă la duel pe Lovelace şi agresiunea aceasta cavalerească se dovedeşte a fi fatală agresorului sentimental.

Dar această istorie este o supoziţie. *Clarissa* este un roman epistolar. Cititorul nu are la dispoziţie decît o colecţie de scrisori din care reiese doar că evenimentele s-au legat între ele astfel. Un autor imparţial, care să vadă totul, nu există; el dispare în spatele unor autori de scrisori. Oferite ca texte autentice, scrisorile motivează, ca şi memoriile Prévost, patetismul relatării „imediate"[1]. Richardson nu este însă inventatorul romanului epistolar, nici măcar al romanului epistolar sentimental. El are un întreg val de precursori, o întreagă literatură sentimentală feminină: Mrs Baker cu *A patch—work screen for ladies, or, Love and Virtutue recommended* (1723—1726), Doamna Haywood cu *The Mercenary Lover* (1726), Doamna Elisabeth Rowe cu *Letters, moral and entertaining* (1729—1733) etc.[2] El este însă autorul unei capodopere a genului şi, prin aceasta, propagatorul său european.

Prin modalitatea epistolară, Richardson face apel la calea preluării indirecte a imaginii din realitate. Concepînd acţiunea romanului într-un mod clasic — stare anterioară conflictului, declanşarea şi dezvoltarea, rezolvarea conflictului —, el introduce mereu alţi autori de scrisori. Esenţial, există două perspective asupra evenimentelor:

[1] Cf. pp. 98-100.
[2] Cf. Paul Van Tieghem, op. cit., p. 8.

perspectiva agresatei Clarissa şi perspectiva agresorului Lovelace. Acestea sînt fundamental diferite: acelaşi eveniment este narat patetic de Clarissa, libertin de Lovelace. Fiecare vede în felul său faptele şi nu poate fi contrazis nici unul, căci ambii descriu ceea ce au simţit executîndu-le. Situaţia este mai complicată decît la Prévost, unde naraţiunea era monocromă. Atît Clarissa cît şi Lovelace îşi instituie perspectiva proprie asupra realităţii prin corespondenţă: cu Miss Howe, respectiv cu Bedford. Acestora le este comunicat întregul adevăr, încît relaţiile Clarissa-Miss Howe şi Lovelace-Bedford sînt *corespondenţe ale trădării de sine*. În prima corespondenţă (scrisorile 2,3,5,10,11,14,17,25,32, 45,57 etc.), Clarissa îi relatează lui Miss Howe despre agresiunea familială, cunoaşterea lui Lovelace, evadarea şi toate ce urmează. În cea de a doua corespondenţă (scrisorile 32,34,97,99,370,396,400 etc.), Lovelace îi destăinuie lui Bedford adevăratele sale intenţii de „sportiv erotic", cum îşi atrage victima, cum intră în posesia ei etc. Dar evenimentele trăite de cuplul Lovelace—Clarissa nu sînt relatate numai de ei: apar mereu alţi naratori care îşi exprimă felul lor aparte de a vedea şi înţelege lucrurile: *sînt corespondenţe ale clarificărilor din exterior*(fie avînd ca destinatar unul din cei doi eroi: Clarissa-sora sa, Clarissa-doamna Hervey, Lord*** — Lovelace, Mowbray-Lovelace etc., fie independente de aceştia: Miss Howe-Judith Naston, domnul Hickman-doamna Howe, Bedford-Modern etc.) Cititorul este obligat să facă el însuşi ceea ce a refuzat să facă autorul: să discearnă diferitele ipoteze despre evenimente, să „audieze" eroii, martorii sau judecătorii de la distanţă ai evenimentelor, pentru a stabili ce s-a întîmplat „cu adevărat". Are la dosar scrisorile. Dar Richardson şi-a atins scopul: de a-şi obliga cititorul să fie în primul rînd atent nu la ceea ce se întîmplă, ci la reacţia interpretativă a autorilor de scrisori. Există în acest roman 43 de corespondenţe care amplifică evenimentele, le transformă şi aproximează.

De ce rămîne *Clarissa* un roman sentimental, deşi cuprinde în interiorul său perspective de cea mai diferită natură, chiar de natură libertină? Să recunoaştem că nu din cauza modului în care este construită acţiunea. Se va vedea,

peste cîteva pagini, că el poate fi la fel de bine prezent și într-un roman libertin (în *Legăturile primejdioase* ale lui Laclos, agresorul libertin este și el pedepsit, prin „*la petite verolle*"; în *Justine* a lui Sade personajul agresat sentimental plătește și el cu moartea, este trăsnit). Explicația poate fi găsită doar la nivelul perspectivelor, al corespondențelor. În corespondențele trădării de sine, faptele nu sînt numai privite, ci și comentate de către ambii parteneri, domnișoara Howe sau Bedford; dacă în corespondența primă tonul sentimental este prezent constant la ambele personaje, în a doua, Bedford — la început ecou al intențiilor libertine ale lui Lovelace — devine în cele din urmă un simpatizant al Clarissei și, în consecință, un moralist sentimental. Perspectiva sentimentală triumfă odată cu înaintarea lecturii. În ceea ce privește comentariile martorilor, situația este și mai clară: corespondențele calificării exterioare converg spre apologia virtuții, a suferinței, a purității. Un întreg eșafodaj de scrisori se ridică pe un eveniment care rămîne necunoscut aproape cititorului: Clarissa și-a compromis dreptul la fericire fără să știe măcar cum, căci dormea. Aici apare pudoarea autorului care dirijează colecția scrisorilor. Dacă în basm zmeul este un cavaler și nu produce nici un prejudiciu fecioarei răpite, Lovelace o face — nu s-ar putea suferi altfel —, dar Richardson nu poate să vadă asta sentimental decît prin ochii Clarissei, iar aceasta doarme. Doarme și-și salvează autorul din impas, căci, de n-ar fi dormit, ar fi devenit în mod obligatoriu libertină. Fapt imposibil, pentru că întreg ansamblul romanului acordă supremație vocii narative a Clarissei, ceea ce avertizează că tocmai această voce este forma de manifestare a glasului autorului. O formă de existență a glasului autorului, în care distanța între el și evenimente este minimă, pătrunderea în lumea interioară a personajului e firească, iar procesul de integrare a lumii o reacție necesară în fața agresiunii externe. În mîinile lui Richardson, romanul epistolar este o dezvăluire a reacției sentimentale în fața unei lumi agresiv sentimentale. Ca pentru întreg secolul, acest roman ia naștere dintr-o relație de „minimă vecinătate" dintre un eu sentimental și un non-eu sentimental.

Cît de mult îi datorează lui Samuel Richardson Jean-Jacques Rousseau în *Julie ou La Nouvelle Heloïse: Lettres de deux amants, habitant d'une petite ville au pieds des Alpes* (*Julie sau Noua Eloiză: Scrisori a doi amanți, locuitori ai unei mici localități la poalele Alpilor* — 1761), o recunoaște el însuși cu diferite prilejuri. Dar marea ambiție a lui Jean-Jacques Rousseau era de a depăși opoziția ireductibilă dintre agresor și agresat, de a se arăta imparțial față de ambele tabere, fără ca în același timp să se „dezmintă pe el însuși" în fața cititorilor[1]. Dar nu mai puțin, romanul său este generat de o violentă intenție polemică împotriva „cărților efeminate care propovăduiau dragostea și moleșeala"[2]. Scopul romanului era apropierea contrariilor: „acest obiect era de a apropia părțile opuse printr-o stimă reciprocă; de a învăța pe filozofi că se poate crede în Dumnezeu fără a fi ipocrit, și pe credincioși că se poate să fii necredincios fără a fi ticălos"[3]. Soluția de depășire a opozițiilor e reveria. Reveria este pentru el acel „salt din veghe în somn, sau mai degrabă din viață în moarte"[4], o ieșire din „ordinea lucrurilor" și o „precipitare" „într-un haos incomprehensibil", în care este imposibilă distincția dintre acum și altădată, între Jean-Jacques și Rousseau. În *Noua Eloiză*, Rousseau dezvăluie prin reverie zonele profunde ale ființei umane, printr-o apropiere „înflăcărată" — cum recunoaște singur în *Confesiuni*[5] — de cititorul său; reveria este aici calea prin care el realizează acea „nevoie a ficțiunii de a ajunge la expresia cea mai puțin inexactă a gîndirii sale"[6]. Astfel, Rousseau atinge un nivel al romanului pe care cititorul de azi ar fi tentat să-l considere a fi o caracteristică a prozei contemporane: el nu este interesat de

---

[1] J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, E.L.U., București, 1969, vol. II, p. 279.

[2] Ibidem, p. 280.

[3] J.-J. Rousseau, *Lettre à M. Vernes*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XXI, p. 204.

[4] J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XIX, p. 126.

[5] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. II, p. 317.

[6] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 402.

relatarea unui lanț de evenimente, ci de a expune cititorului său „durata și crizele" înregistrării acestora[1].

Rousseau îl imită pe Richardson prin faptul că și la el conflictul care motivează schimbul de scrisori al romanului își pierde importanța primă. Autorii scrisorilor — intermediarii săi în descrierea stărilor interioare — nu înregistrează decît ecoul lumii exterioare. Dar în romanul lui Rousseau dispare diferențierea — fundamentală epocii — dintre timpul în care se narează și timpul despre care se narează[2]. Timpul este unic, timpul confesiunii sau al muzicii. „Elementul timp al muzicii este numai unul singur — spune un romancier al secolului al XX-lea — adică e o secțiune din timpul omenesc de pe pămînt în care ea se revarsă pentru a-l înnobila și exalta imens"; „O bucată de muzică intitulată *Vals de cinci minute* durează cinci minute — și numai prin aceasta și prin nimic altceva se stabilește raportul ei cu timpul. Însă o povestire a cărei acțiune va dura cinci minute ar putea, în ceea ce o privește, să se întindă pe o perioadă de mii de ori mai mare. . ."[3] Nu există nici o legătură între Rousseau și Thomas Mann, dar afirmațiile și intențiile din *Muntele vrăjit* — de a „nara timpul însuși", de a face din timp obiectul povestirii, iar din roman un „roman al timpului"[4] — le descoperim uimitor de exacte cu două secole înainte. Iată, deci, că atît de cunoscutele eșuări muzicale ale lui Rousseau sînt compensate în „muzicalitatea" romanului său *Noua Eloiză*.

Construcția din *Noua Eloiză* nu are aceleași explicații ca la Prévost și Richardson. Acumularea faptelor romanești îi era necesară lui Prévost pentru ca — printr-o „intrigă complexă, aventuri extraordinare, o multiplicitate de locuri și personaje" — să obțină efectul total al suferinței și melancoliei; lui Richardson, pentru „a reconstitui în detaliu existența cotidiană, să creeze realitatea morală"[5]. Pentru

[1] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 403.
[2] Cf. pp. 469-470.
[3] Thomas Mann, *Muntele Vrăjit*, E.L.U., București, 1967, p. 582.
[4] Ibidem, p. 583.
[5] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 405.

Rousseau, motivul este altul: „Dacă el are nevoie să se extindă, este *pentru a descrie sentimente*, așa cum îi va explica mai tîrziu lui Bernardin de Saint-Pierre; nu se poate urmări viața sufletelor fără dreptul la extensiune; acțiunea din *Noua Eloiză* are ritmul timpului interior, cu lente maturațiuni, acalmii, furtuni, perioade de totală nemișcare; a substitui acestui ritm, pe care personajele îl observă în ele însele și altele cu fidelitate, ordinea nefirească a artei sau o concentrare spirituală, ar fi însemnat să trădeze pe rînd realitatea psihologică și semnificația morală a romanului"[1].

Față de *Clarissa*, *Noua Eloiză* cuprinde un număr redus de personaje, de semnatari ai scrisorilor. Limitarea participării la desfășurarea conflictului este explicată de Rousseau în cea de a doua prefață a romanului. În „mica sferă a doi sau trei amanți ori prieteni, întotdeauna preocupați doar de ei înșiși", cititorul poate învăța „să iubească umanitatea". În afara acestui cadru intim, în „marile societăți", individul nu învață altceva decît „să urască oamenii" [2]. Pedagogia lui Rousseau se răsfrînge neașteptat în constituția romanului său epistolar. Pentru a dezvolta și exemplifica faimoasa lui teză despre puritatea originară a omului și despre acțiunea corupătoare a societății, Rousseau își introduce personajul care îl reprezintă (Saint-Preux) în două sfere concentrice: sfera erotică (iubirea sa față de Julie) și sfera relațiilor sociale (de la familia Juliei la lumea pariziană, romană etc.). Relațiile și instituțiile sociale se reflectă în conștiința unui individ care se înstrăinează de centrul erotic al universului. Rousseau propune o reformă a dicotomiei platonice — eros vulgar, eros cosmic. Pentru el, erosul cosmic este o înstrăinare de sine a erosului vulgar, o conversiune a iubirii în ură. Presupunînd ambele laturi, sentimentul devine măsura tuturor ideilor despre om, natură și societate. De aceea, *Noua Eloiză* are la bază o dialectică sentimentală, obligîndu-l pe Saint-Preux să iasă din sfera iubirii în universul social și, atunci cînd se reîntoarce, să aibă revelația iubirii eterne.

---

[1] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 405.
[2] J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, ed. cit., vol. IV, p. 345.

Nu mai este aceeași situație ca la Richardson, unde este elogiată doar virtutea și condamnat viciul, ci ambele valori etice, binele și răul, sînt acceptate ca necesități sentimentale. Nici pe Rousseau, însă, nu-l interesează în primul rînd faptele personajelor, ci felul cum acestea le descoperă oglindite în sinea lor, „evidența" lor interioară. Scrisorile sînt deci semnele acestor trăiri, prin „dezordinea" lor interioară: „o scrisoare a unui amant într-adevăr îndrăgostit va fi lăbărțată, difuză, constînd toată din lungimi, din dezordine, din repetiții" [1]. La nivelul acestei muzici care vrea să se arate vie, spontană, trebuie descoperit sentimentalismul lui Jean Jacques Rousseau. Iar desfășurarea atît de largă a romanului îi reflectă „sursa vie care curge fără încetare și nu se epuizează niciodată" [2].

Conflictul din care se naște vasta corespondență din *Noua Eloiză* nu este important pentru roman doar pentru că transformă actul redactării scrisorilor într-o trăire profundă. El este o variantă a complexului persecuției, omniprezent în conștiința lui Rousseau. Origina sa se află în faptul că Rousseau a fost unul din marii timizi ai istoriei, că în lumea sa a existat o contradicție între inimă și spirit, impuls și inhibiție, o nestinsă „incapacitate de a acționa altfel decît prin pasiune sau prin plăcere" [3] și — s-ar putea adăuga — prin resentiment sau revoltă. Un exces de sensibilitate face ca „Jean-Jacques să nu fie dornic de a se părăsi pe el însuși și de a ieși în lumea acțiunii" [4]. Sentimentalismul lui Rousseau izvorăște din obsesia persecuției generale. Nimic și nimeni nu-l poate convinge de contrariul. „Umilit, jignit, acoperit de rușine, deformat în sufletul lui prin cea mai felurită și adesea cea mai dură atingere cu ceea ce viața are mai autentic" [5],

---

[1] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. IV, p. 346.

[2] Ibidem.

[3] Cf. L. Dugas, *Les grands timides. Jean-Jacques Rousseau. Benjamin Constant. Chateaubriand. Stendhal. Mérimée*, Alcan, Paris, 1922, pp. 1—59.

[4] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, ed. cit., p. 42.

[5] Nicolae Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, E.L.U., București, 1968, vol. III, p. 245.

Rousseau se simte singur în univers. În fața lui, semenii își ascund adevăratele intenții și îl persecută cu arma minciunii. Iar dacă meditează asupra destinului umanității, o face pentru „a pune pe socoteala istoriei și a societății greșelile vieții sale personale“ [1]. Întreaga operă are ca fundament un silogism, care pleacă de la premisa persecuției și o verifică: dacă societatea e „contrară naturii“, dacă „eu mă opun societății“, atunci acest „eu care ia pe socoteala sa obligația de a refuza societatea“ — „negația naturii“ — neagă solitar negația colectivă [2]. În *Noua Eloiză*, mișcarea personajelor și a scrisorilor pune în lumină transformarea persecuției în procesul de negare a negației. Pentru Rousseau, iubirea este sursa primă a persecuției. În prima scrisoare a romanului, Saint-Preux nu îi face doar o declarație de dragoste Juliei, ci pur și simplu îi reproșează că o iubește. Punctul de plecare e dat nu atît de sentiment, cît de resentiment. Sfătuit să se tempereze, Saint-Preux își șantajează iubita cu ipoteza plecării; rugat să nu se îndepărteze, se consideră, o dată mai mult, persecutat („Dacă e posibil să te înfrîngi pentru virtute, nu se poate suporta desconsiderarea celui pe care-l iubești“ [3]). Rămîne, dar este zbuciumat din pricina contradicțiilor dintre „a fi“ și „a părea“. Nu-i ascunde Juliei că în sentimentele sale se cuprind dureros „inexprimabile contradicții“ [4]. Astfel, ajunge să se persecute pe el însuși: „În acest timp, eu lîncezesc și mă consum; focul mi se scurge în vine; nimic n-ar putea să-l stingă sau potolească, iar eu îl întărît voind să-l înăbușesc“ [5]. Julie și Saint-Preux par că se înțeleg, convenind să rămînă unul în preajma celuilalt, cu condiția ca relația dintre ei să nu depășească limitele purității. Condiționată de o asemenea clauză, iubirea se transformă pentru Saint-Preux într-un coșmar; dorește să rămînă cast, dar îi impută Juliei faptul că mîngîierile și sărutările ei îl împiedică („Ce-ai făcut, ah! ce-ai făcut, Julie a mea? vro-

---

[1] Jean Starobinski, op. cit., p. 42.
[2] Ibidem, p. 45.
[3] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. II, p. 15.
[4] Ibidem, p. 36.
[5] Ibidem.

iai să mă recompensezi şi m-ai pierdut“ [1]). Pătimaşului amant i se cere de data aceasta să plece. I se oferă bani de drum, dar faptul îl umileşte şi-l face să reacţioneze violent. Despărţirea de Julie îi aduce revelaţia adevărului pur: solitudinea este o consecinţă a persecuţiei (trebuie să „trăiască singur“, pentru că nu poate trăi cu ea [2]). După o călătorie în Valais, unde a meditat la puritatea vieţii în mijlocul naturii, Saint-Preux îi propune Juliei — asemenea lui Lovelace — să fugă în lume. Este categoric refuzat, dar gestul Juliei nu face altceva decît să precipite evenimentele. „Persecutatul“ Saint-Preux obţine o probă de iubire definitivă din partea „persecutoarei“, ocazie cu care Julie — ca şi Clarissa — încetează de a mai fi nevinovată. Mai puţin pudic decît Richardson, Rousseau permite eroinei sale să „contemple acest periculos spectacol“ [3]. În loc să se simtă victorios, Saint-Preux se consideră persecutat în continuare de remuşcările şi suferinţa Juliei („La ce-mi serveşte, vai, să fiu fericit? Nu mai îndur durerile mele ci ale tale, iar acestea sînt pentru mine şi mai dureroase“[4]). De aceea, Julie încearcă să-l introducă pe Saint-Preux în viaţa de societate. Dar aici, lucrurile se complică şi mai mult. Apariţia lui Mylord Edouard este interpretată de Saint-Preux ca un complot împotriva demnităţii sale. În noul venit, descoperă un rival; reacţionînd ca un gentilom, îl provoacă pe Edouard la duel. Scandalul îl obligă din nou la înstrăinare.

Astfel se încheie prima parte a romanului. Partea a doua nu e decît o variaţiune pe aceeaşi temă. Debutul constă în aceeaşi declamare plină de reproşuri din partea lui Saint-Preux: „O duc bine... nu sufăr... încă trăiesc... mă gîndesc la dumneavoastră... mă gîndesc la vremea cînd vă eram drag... mi-e inima puţin strînsă...“[5]. Prin intermediul fostului rival, îi propune pentru a doua oară Juliei să fugă de acasă dar, şi de această dată, este refuzat. Protes-

---

[1] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. II, p. 55.
[2] Ibidem, p. 63.
[3] Ibidem, p. 107.
[4] Ibidem, p. 112.
[5] Ibidem, p. 254.

tează, își susține cauza, dar Julie nu-l urmează. Mai mult, îl persecută prin recomandările de a se purta ca un înțelept. Saint-Preux, fatalmente însingurat, se îndreaptă spre Paris, unde se integrează spectacolului social cu bine cunoscuta repulsie rousseauiană: „Pătrund cu o secretă oroare în acest vast deșert al lumii. Acest haos nu-mi oferă decît o solitudine îngrozitoare în care domnește o tăcere apăsătoare." Starea lui este, fără îndoială, romantică; vrînd să comunice cu ceilalți, Saint-Preux constată absența unui limbaj comun: „Inima mea ar vrea să vorbească, dar nu se simte deloc ascultată. Ar vrea să răspundă: nu i se spune nimic care ar putea să străbată pînă la ea. Nu înțeleg limba locului și nimeni nu mi-o înțelege pe a mea"[1]. Saint-Preux este un alienat. Tot ceea ce vede i se pare că este o mască a adevărului; pretutindeni bănuiește existența unor comploturi, în fața ochilor săi apar imagini care falsifică realitatea (este cazul operei pariziene, dar și al portretului pe care i-l expediază Juliei). Singurătatea sa este o victorie a persecuției la care, prin inutilele sale sfaturi, participă și Julie.

În acest fel se încheie partea a doua a romanului. Descrierea mecanismului persecuției ar putea continua, fără a mai avea ceva de adăugat. În nici o secvență a romanului persecuția înregistrată de Saint-Preux nu absentează. Evenimentele ulterioare o confirmă: Julie îi cere să o elibereze de promisiunile făcute (Saint-Preux se vede definitiv înstrăinat); căsătorindu-se cu domnul de Wolmar și invitîndu-l să locuiască alături de ea, Julie își continuă opera; mai mult, ea îi lasă cu limbă de moarte să se căsătorească cu prietena ei, Claire.

Epistolele din *Noua Eloiză* reprezintă pentru Rousseau un *pretium doloris*, plătit prin fiecare dintre personaje. Universul se dezvăluie prin aceste chinuitoare confesiuni. Cititorul *Noii Eloize* nu se află atît în fața unor diferite modalități de înregistrare a acelorași evenimente, cît în fața unor multiple eforturi de a ilustra procesul de formare a unor principii de viață. Conflictul în care sînt amestecați toți acești autori

[1] J-J. Rousseau, op. cit., vol. II. pp. 305—306.

de scrisori este, pentru Rousseau, pretextul unei dramatice verificări de sine. Important nu este ceea ce se petrece în afară, ci reacţia interioară a personajului, ceea ce el mărturiseşte. Destăinuirea lui Rousseau este o stare lirică profundă, în care lumea exterioară devine o proiecţie a lumii interioare. Actul confesiunii, al redactării scrisorilor, presupune reveria. Pentru autorul *Alegoriei asupra reveriei*, ea este unica soluţie de a-şi dovedi „iubirea sinceră de adevăr" şi de a-şi exprima „profesiunea de credinţă": „În această specie de iluminare interioară, la care sentimentul cooperează cu toată energia dorinţelor sale, el descoperă întregul joc al maşinii, explicaţia universală şi consolatoare. . ."[1] Ceea ce se întîmplă în *Profesiunea de credinţă a vicarului savoiard* este întru totul evident încă din *Noua Eloiză*. A descoperi adevărul înseamnă a te include în el şi, prin el, universului; calea spre adevăr este *un songe philosophique*[2]. La acesta va medita mereu Jean-Jacques Rousseau, iar *Noua Eloiză*, ca şi *Profesiunea de credinţă a vicarului savoiard* sau *Scrisori către Sophie*, nu este decît un simplu „discurs asupra metodei"[3]. Dar al unei metode care respinge dogmele sau orice „prefabricate", glorifică trăirea profundă, acceptă somnul raţiunii pentru a descoperi raţiunea universală, aparţinînd unui anti-Descartes.

În „confesiunile" *Noii Eloize*, Rousseau încearcă să armonizeze două atitudini contrare: a filozofului şi a cucernicului. Prima atitudine este cedată domnului de Wolmar, cea de a doua soţiei sale, Julie. Ele au deci posibilitatea de a stabili un „contract social". Wolmar este apt să înţeleagă totul, este tolerant, căci nu admite fatalitatea. Julie îl admiră, căci în ochii lui experienţa sa sentimentală îşi găseşte, prin contrast, adevărata valoare. Faţă de aceste personaje rolul lui Saint-Preux este foarte complex. În primul rînd el este „agentul" a tot ceea ce se întîmplă: prin agresiunea lui, Julie va fi obligată să trăiască marea experienţă a sentimen-

[1] Pierre Maurice Masson, *La Réligion de J.-J. Rousseau*, vol. II: *La „Profession de foi" de Jean-Jacques*, Librairie Hachette, Paris, 1916, p. 51.
[2] Ibidem, p. 52.
[3] Ibidem, p. 85.

tului; din cauza lui, Wolmar va fi acceptat de ea ca soluție de liniștire și echilibru. Dar prin complexul persecuției, el este în același timp „victima" a tot ceea ce se întîmplă. El nu este doar „executorul", ci și „executatul". Prin el se conturează destinul cuplului marital Wolmar-Julie, dar el este, în același timp, spectator neputincios la împlinirea destinului. Mecanismul faptelor îl include, dar îl și exclude. Este un ecou, peste veacuri, al ideii despre destin din Eschil: eroul fuge spre împlinirea destinului, îl îndeplinește prin propria-i voință, dar, paradoxal, destinul îl depășește, îl face neputincios și-l anulează. Apoi, Saint-Preux este și educatorul Juliei, ghidul său interior. Înțelegerea existenței din partea Juliei este modelată de acesta: prin demonstrațiile sale (de ordin teoretic sau de ordin practic — descrierile lumilor prin care trece), prin actele sale (iubire, seducție, alienare). Iubirea lor este o complicată relație dintre agresor și agresat. Rînd pe rînd, ei se situează în ambele cazuri, încît se ajunge la următoarea situație: tot ceea ce se petrece cu Julie este din vina lui Saint-Preux, tot ceea ce se întîmplă cu Saint-Preux are o cauză în Julie. Inițierea Juliei se face în paralel cu cea a lui Saint-Preux. Fiecare îl inițiază și este inițiat de celălalt, fiecare este inițiator și inițiat totodată. Dar Julie își depășește „maestrul": murind ea îl inițiază pe acesta în moarte și nemurire, îi aduce experiența pe care acesta numai în vis o presimțise. Julie îi lasă o moștenire spirituală lui Saint-Preux. Jocul se încheie lăsîndu-l pe Saint-Preux un spectator la istoria *Noii Eloize*. Prin aceasta, el are un loc privilegiat în cadrul romanului: el este conștiința intermediară prin care autorul, alături de cititorul său, descoperă lupta interioară a tuturor personajelor, dar în special a Juliei, cea care îi conferă amplitudinea maximă. Saint-Preux este cel care suportă lecția romanului; el este un filozof și, în același timp, un credincios: „Julie cucernică este o lecție pentru filozofi, Wolmar ateu este una pentru intoleranți" [1]. Ca participant la desfășurarea faptelor, el se află de partea Juliei și deprinde lecția cucerniciei; ca ecou

[1] J.-J. Rousseau, *Lettre à M. Vernes*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XXI, p. 204.

al tuturor confesiunilor, el se află de partea lui Wolmar, suportă lecția „ateismului". Iată cum apare imaginea lui Jean-Jacques Rousseau din întreaga sa traiectorie spirituală: față de dogmele și instituțiile creștine se consideră ateu; prin propria sa experiență se descoperă a fi înclinat spre „Dumnezeu, providență, imortalitate" [1]. Cu alte cuvinte, Rousseau afirmă următoarele: pentru a fi creștin trebuie să fii mai întîi ateu; dar pentru a fi ateu, trebuie mai întîi să fii un creștin. Este un cerc vicios, dar acesta nu aparține interpretării, ci lui Jean-Jacques Rousseau, iar el îl va lăsa moștenire întregii mișcări romantice. Pe această bază se poate prevedea cîtă religiozitate va ascunde satanismul și negația romantică. Pentru un istoric al religiilor, secolul al XVIII-lea nu ar putea lipsi; un istoric al ateismului s-ar opri și el cu plăcere asupra numitului secol. Pentru că epoca luminilor cuprinde o stare de echilibru între cele două laturi, în așa fel încît primul ar descoperi la reprezentanții luminilor abateri de la creștinism, iar al doilea limite și contradicții față de fundamentul ateismului. Ateismul era în secolul al XVIII-lea oglinda obligatorie în care se răsfrîngea concepția religioasă a universului. Aceasta nu numai la nivelul luptei dintre atei și spiritele religioase, ci și la nivelul fiecărei conștiințe în parte. Starea de fapte este minunat ilustrată de Rousseau într-o scrisoare către Voltaire, din 18 august 1756. În fața lui Rousseau se situează cele două soluții, una reprezentată de Pope și Leibnitz, cealaltă de Voltaire: „*Homme, prends patience, me disent Pope et Leibniz, les maux sont un effet nécessaire de la nature et de la constitution de cet univers. L'Être éternel et bien faisant qui le gouverne eût voulu t'en garantir: de toutes les économies possibles, il a choisi celle qui réunissoit le moins de mal et le plus de bien...*"; alături, poziția lui Voltaire din *Poème sur le désastre de Lisbonne*: „*Souffre à jamais, malheureux. S'il est un Dieu qui t'ait crée, sans-doute il est toutpuissant, il pouvoit prévenir tous tes maux: n'espère donc jamais qu'ils finissent*". Făcîndu-se apărătorul primilor, Rousseau vede în „ateismul" lui Voltaire semnul pesimismului, și îi răspunde astfel: „*Il semble que les sceptiques s'oublient un peu*

[1] Pierre Maurice Masson, op. cit., vol. II, p. 48.

sitôt qu'ils prennent le ton dogmatique, et qu'ils devraient user plus sobrement que personne du terme démontrer". Acceptă că orice eveniment atrage „necesar un eveniment oarecare" și că acest efect duce la providență, la Dumnezeul de care depinde „lanțul ființelor create," „*parce qu'il la tient, et non parce qu'il la termine*". Dar în același timp declară că este inadmisibil să spui: „*Vous devez croire ceci parce que je le crois*". Detestă preoții și credincioșii supuși, dar și „filozofii" care țipă că „*tout est perdu quand ils ont mal aux dents, ou qu'ils sont pauvres, ou qu'on les vole, et charger Dieu, commedit Sénèque, de la charge de leur valise.*" De aceea, conchide: „*Mais je suis indigné, comme vous, que la foi de chaqun ne soit pas dans la plus parfaite liberté, et que l'homme ose contrôler l'interieur des consciences où il ne sauroit pénétrer, comme s'il dépendait de nous de croire ou de ne pas croire ...* "[1]. În câteva note la această scrisoare, neexpediată lui Voltaire, rezumă totul: „*Le dogme n'est rien*" și „*Dieu n'exige point de nous de croire, puisqu'il ne nous en donne pas le pouvoir*" [2]. Din acest echilibru al contrariilor se va naște, în secolul următor, atît revolta și negația lui Byron din *Cain* cît și apoteoza finală din *Faust* al lui Goethe. Romantică la Byron, neoclasică la Goethe, starea reprezintă o moștenire a epocii luminilor.

Deși exprimă atît de amplu o luptă spirituală care s-a dat pe suprafața întregului secol, deși el este acela care în ochii urmașilor are importanța de precursor sau părinte, Rousseau și-a „amintit" de Richardson [3]. Asemănările au fost subliniate, atît în epocă cît și de atunci încoace. Ca și în *Clarissa*, eroina principală duce o corespondență cu o prietenă, Claire. Există replica lui Morden în Edouard, a părinților care-și persecută fata etc. Conflictul, în linii mari, este același (același viol, aceleași coșmaruri, același sfîrșit al eroinei). Ceea ce-l aseamănă fundamental de modelul său englez este însă „anticalofilia", respingerea oricărei figuri de „*bel-esprit*, prezent la Marivaux sau Duclos. „La Nouvelle Heloise *etait au contraire, l'aventure de jeunes gens*

[1] Jean-Jacques Rousseau, op. cit. vol. XX, pp. 310—329.
[2] Apud Pierre Maurice Masson, op. cit., vol. II, p. 48.
[3] Pierre Daniel Mornet, op. cit., vol. I, p. 94.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

qui ne savaient rien du bel-esprit, qui parlaient à l'occasion comme des provinciaux et des Suisses et qui n'avaient pas d'autre secret pour plaire que la sincérité de leur coeur" [1]. Scriitorul francez preia, însă, mijloacele exploatate de sentimentalul englez în felul său: le va aplica pe unele, la altele va renunța, întrucît nu corespundeau universului său artistic (acest aspect va interesa în legătură cu descoperirea actualității în secolul al XVIII-lea [2]).

Succesul viitor al lui Rousseau a fost asigurat, printre multe altele, și de faptul că în romanele sale opoziția puritate-viciu nu s-a realizat prin personaje monocolore. În Saint-Preux, Julie, Claire, Wolmar, Edouard etc., se dă o luptă interioară între virtute și viciu. În scena în care Julie se lasă sedusă, ea se condamnă pe sine, nu-l condamnă pe Saint-Preux, căci îi recunoaște sinceritatea „transportului". Calitatea supremă a lui Rousseau este că a încercat să depășească obișnuitele calificări morale ale epocii, să pătrundă în „*cet obscur labyrinthe de la vie humaine*" — cum spune în *Scrisoarea a doua către Sophie* [3] — pentru a descoperi lupta vie și nedecisă dintre bine și rău. Calea de salvare pe care el o acceptă este sentimentul, descrierea suferinței pe care acesta o provoacă, „umilința" prin care omul se descoperă neputincios în fața ei. „Iată deci o filozofie în întregime sceptică și negativă în aparență, care revine finalmente la certitudini. Cum ea vrea să se mărginească la «o artă de a fi fericit», ea nu răpește omului drepturile nesigure și precare decît pentru a-i asigura o regalitate incontestabilă și a-l face suveran al destinului său, redîndu-i-l lui însuși." [4] Disprețuind romanele, căci „iau în derîdere moravurile rustice" [5], el le acceptă în același timp pentru că ele „trebuie să combată și să distrugă maximele marii societăți" [6]. Dar, recunoscînd

---

[1] Pierre Daniel Mornet, op. cit., vol. I, p. 99.
[2] Cf. pp. 403-444.
[3] Apud Pierre Maurice Masson, op. cit., vol. II, p. 55.
[4] Ibidem, p. 58.
[5] Jean Jacques Rousseau, *Seconde préface...*, ed. cit., vol. IV, p. 353.
[6] Ibidem, p. 355.

libertatea omului, în fața celorlalți și chiar a lui Dumnezeu, Rousseau a încercat totuși să-și convingă personajele de supremația virtuții, și prin ele cititorul? Ceea ce este neîndoielnic, și frumos totodată, e că nu a încercat; fiecare personaj al său rămîne să tragă concluziile propriei sale experiențe. Nici Julie, nici Saint-Preux, nici Wolmar nu se pot supune vreunei convingeri forțate. Față de ei, sînt neputincioși și preoții „fără iubire și fără omenesc", cu „zelul lor amar", cu „mila lor insultătoare" („dispreț al urii", „sete fără scrupule de dominare" [1]), și filozofii care explică universul și toate „virtuțile sale prin vicii ascunse", „prin sofisme neputincioase", care „mărginesc natura". Marea eliberare a rațiunii este natura, proba eliberării supreme a rațiunii este sentimentul. Sentimentul există odată cu suferința, iar cel care suferă rămîne mistuit de propria sa experiență și nu poate să-i transmită celuilalt nimic în afara unei compasiuni profunde. Ca atare, autorul *Noii Eloize* trebuie să convingă că scrisorile sale sînt rodul unor trăiri autentice, nu al unor intenții de a-și face adepți. Cum reușește Rousseau să convingă că nu convinge?

Scrisoarea este în mîinile lui Jean-Jacques Rousseau un act de dăruire de sine, nu un act de „agresiune intelectuală". Corespondența ia în discuție marile probleme ale existenței, dar nu oferă soluții. Premisa acestei stări de fapte se află în refuzul de a găsi în lumea exterioară sieși *causa causarum*. În scrisoarea a XXIX-a, Julie îi descrie prietenei Claire starea disperată în felul următor: „*L'impossibilité de voir jamais nos voeux accomplis, le mistère qu'il falait lui faire de cette impossibilité, le regret d'abuser un amant si soumis et si tendre après avoir flatté son espoir, tout abatoit mon courage, tout augmentoit ma faiblesse, tout aliénoit ma raison. Il falloit donner la mort aux auteurs de ma vie, à mon amant, ou à moi-même*" [2]. Chiar într-un asemenea moment, în care nevoia de a distruge totul se dovedește atît de imperioasă, ea declară despre cel care a sedus-o: „*Il n'est point coupable*;

[1] Pierre Maurice Masson, op. cit., vol. II, p. 66.

[2] Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, ed. cit., vol. II, p. 107.

c'est moi seule qui le suis; *tous mes malheurs sont mon ouvrage, et je n'ai rien à reprocher qu'à moi*" [1]. Dacă pentru o clipă s-a simțit tentată de a condamna, de a găsi vinovatul în afara sa, se confesează, recunoscîndu-și vina: „*Mais le vice a déjà corrompu mon âme; c'est le premier de ses effets de nous faire accuser autrui de nos crimes*" [2]. Iată cum neconsolatei Clarissa, care și-a pierdut inocența fără a fi fost conștientă, Rousseau îi opune această Julie care știe că este victima agresiunii propriilor sale simțuri. Nu mai puțin semnificativ este răspunsul prietenei. Claire se recunoaște neputincioasă în fața evenimentelor; dacă ea nu a putut să le prevină, atunci nu-i califică în nici un fel acțiunile, o lasă să sufere plenar pentru a le ispăși, „*car je hais les mauvaises maximes encore plus que les mauvaises actions*" [3]. În acest schimb de scrisori, esențial romanului întrucît relatează evenimentul asupra căruia fiecare personaj va medita pînă la sfîrșitul existenței sale, este evidențiată o stare nu mai puțin esențială pentru întreg ansamblul epistolar al *Noii Eloize*: la marile căutări („*Je cherche en gémissant quelques restes de consolation sur la terre*" [4]), se răspunde prin alte căutări, prin alte întrebări chinuitoare („*Le véritable amour est-il fait pour dégrader l'âme?*"; „*L'honneur, l'humanité, l'amitié, le pur amour en seront-ils moins chers à ton cœur?*" [5]). Fiecare act de confesiune provoacă destinatarului său resurecția umilinței, a unei stări de profund dispreț de sine, a unei încercări de participare la suferința celuilalt, nu de calificare sau judecare infailibilă. Într-un alt moment grav al *Noii Eloize*, cînd Saint-Preux îi propune Juliei a doua și ultima oară fuga, înstrăinarea de familie, Julie își adresează din nou speranțele prietenei Claire, căci aceasta „îi cunoaște sufletul mai bine decît ea însăși" [6]. Răspunsul sună același ca totdeauna („*Mais ici quelque parti que tu*

---

[1] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. II, p. 107.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem, p. 110.
[4] Ibidem, pp. 107—108.
[5] Ibidem, pp. 110—111.
[6] Ibidem, p. 261.

prennes, la nature l'autorise et le condamne, la raison le blâme et l'approuve, le devoir se tait ou s'oppose à lui-même; les suites sont également à craindre de part et d'autre tu ne peux ni rester indécise ni bien choisir; tu n'as que des peines à comparer, et ton cœur en est le juge" [1]). Se face apel la argumentul că omul nu poate fi vinovat decît în fața naturii; „Darul de a iubi, copilul meu, te face să iubești" [2], o liniștește Claire pe Julie, la fel ca Saint-Preux mai înainte: „N-ai urmat cele mai pure legi ale naturii? N-ai contractat liber cea mai sfîntă dintre îndatoriri?" [3]. Dacă vina față de sine izolează ființele, silindu-le să caute în profunzime tablele purității originare, suferința le apropie, din ea se împărtășesc toate. Împărtășirea presupune o oarecare voluptate, recunoscută de Saint-Preux: „Nu citești în inima mea înduioșată plăcerea de a împărtăși chinurile tale și de a plînge împreună cu tine?" [4]. Spectacolul suferinței îl impresionează chiar pe recele și ponderatul domn de Wolmar, „care văzînd-o se întristează" [5]. Secvențe ale unei unice confesiuni, scrisorile acestui roman nu conțin predici, ci relatarea unor tulburări sufletești din care fiecare cititor își poate extrage propria-i învățătură.

Raza privirii lui Rousseau coboară spre lumea faptelor, răsfrîngîndu-se prin ochii personajelor sale într-o gamă spectrală. Demonstrațiile gata făcute nu au nici o valoare. Ca și în *Emil*, unde imaginează o pedagogie pe baza experienței individuale, el face din colecția de scrisori a *Noii Eloize* o pledoarie pentru ceea ce e viu, irepetabil. Dezintegrat în constelația de euri a personajelor, Rousseau pictează suferințe sentimentale. Rostul confesiunii este acela de a lansa un apel la *participare*. Nimic din ceea ce este uman, consideră Rousseau, nu se stinge odată cu un individ. Este lecția finală pe care o dă Julie lui Wolmar, Saint-Preux sau Claire, în scrisoarea sa testamentară: „Nu pierdeți din

---

[1] I.-J. Rousseau, op, cit., vol. II, p. 263.
[2] Ibidem, p. 264.
[3] Ibidem, p. 113.
[4] Ibidem, p. 267.
[5] Ibidem, p. 264.

Julie decît ceea ce aţi pierdut din ea încă de demult. Inima ei să rămînă în mijlocul vostru. Tot ceea ce ea iubea, să se unească pentru a-i da o nouă viaţă. Grijile voastre, plăcerile voastre, prietenia voastră, totul va fi opera ei. Cuibul unirii voastre formate de ea o va face să retrăiască; ea nu va muri decît cu ultimul din toţi" [1]. Existenţa individului nu este decît un început iar începutul se cere continuat, dar „fără regulă"; acesta este sensul eternităţii — eliberarea de orice constrîngere, de falsitate sau minciună. „Mor în această dulce aşteptare. Prea fericită de a cumpăra cu preţul morţii dreptul de a te iubi mereu fără vină, de a ţi-o spune încă o dată" [2].

Julie sau Noua Eloiză este un roman sentimental, a cărui originalitate se naşte printr-o stare conflictuală specifică secolului al XVIII-lea. Ca şi la Prévost sau Richardson, la Jean-Jacques Rousseau se întîlneşte aceeaşi încorporare a unei realităţi sentimentale într-un eu sentimental. Ceea ce este unic în opera sa, derivă din convingerea lui Rousseau că suferinţa erotică se regenerează, se propagă, contaminează toţi oamenii. Rousseau, cel care se declară de atîtea ori victima unui complot universal, care manifestă în atîtea rînduri un violent complex al persecuţiei, găseşte în confesiune — implicit în confesiunile din acest roman — soluţia supremă de a înlătura alienarea, „care face oamenii străini unii altora" [3]. Spunînd *eu* în numele lui Saint-Preux, al Juliei, al lui Wolmar, al lui Edouard sau al lui Claire, Rousseau se confesează pe multiple căi, adresîndu-se către un *altul*, care este, rînd pe rînd, interpretat de fiecare dintre aceştia. Asemeni dialogurilor din *Rousseau judecător al lui Jean-Jacques*, romanul său este o corespondenţă imaginară între Rousseau şi Jean-Jacques [4]. Ca oricare alt autor al unui roman epistolar din secolul al XVIII-lea, Rousseau caută să-şi excludă prezenţa din cîmpul schimbului epistolar, oferind „manuscrisele" ca dovezi neîndoielnice ale autenticităţii fap-

---

[1] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. IV, p. 334.
[2] Ibidem, p. 337.
[3] Jean Starobinski, op. cit., p. 51.
[4] Cf. pp. 161-162.

telor. Dar participarea sa la suferința scrisorilor îl zidește în corpul romanului, îl presupune. Conștient de acest efect contrar, Rousseau declară veninos în *Prefața* romanului: „Deși nu port aici decît titlul de editor, eu însumi am lucrat la această carte și nu ascund asta. Am făcut totul, deci întreaga confesiune este o ficțiune? Oameni din lumea înaltă, ce vă pasă? Pentru voi în mod sigur este o ficțiune“ [1].

Pentru Rousseau, motivațiile nonficțivului — atît de des întrebuințate în veacul său [2] — își pierd valabilitatea. Nu are nici o importanță dacă scrisorile sînt sau nu autentice; ele îi aparțin numai lui și, pentru că s-ar putea întîmpla să nu-i placă decît lui, oricine are libertatea să-l deteste ca autor al lor. Cu toate că, scriind *Noua Eloiză*, Rousseau încercase să se explice și să se vindece de complexul persecuției, reacționează neschimbat în fața virtualului său cititor: „După ce-l va fi citit în întregime, vreunul va îndrăzni să mă blameze pentru că l-am publicat; să o spună, dacă vrea, pe întreg pămîntul, dar să nu vină să mi-o spună mie; simt că n-aș putea toată viața să-l prețuiesc pe acel om.“ [3]

După *Julie* al lui Rousseau, un alt roman sentimental se impune analizei. Nu pentru că ar fi o capodoperă, ci pentru că rezumă modelul a ceea ce a fost un roman sentimental în secolul al XVIII-lea [4]: *Vicarul din Wakefield* — 1766. Prin acest roman, Goldsmith unește într-o minimă dezvoltare atît perspectiva sentimentală cît și „teatrul sentimental al lumii“. Cu alte cuvinte, *Vicarul din Wakefield* ne va permite, fără riscul de a distruge complexitatea operei de artă, să descoperim modelul sentimental — așa cum a fost configurat de evoluția anterioară a sentimentalismului, așa cum va fi respectat în linii mari și de posteritate. Amplificată la Prévost, la Richardson sau la Rousseau, *integrarea sentimentală a realității are la Goldsmith caracterul unei reduceri la esență.*

---

[1] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. II, p. 1.
[2] Cf. pp. 42-44.
[3] J.-J. Rousseau, op. cit., vol. II, p. 4.
[4] Cf. Ernest A. Baker, *The history of the English novel*, ed. cit., vol. IV, p. 157.

Goldsmith este unul dintre marii cosmopoliți ai unui secol în care acest titlu se obținea cu destulă dificultate. Născut în Irlanda, cunoscător al limbii franceze încă de pe vremea cînd își făcea studiile la Trinity College din Dublin, el este unul dintre insularii care s-a lăsat sedus de „mult înapoiata" Europă continentală și i-a receptat din plin influența. Admirației continentale față de libertatea insulară, anglomaniei iluministe, Goldsmith îi răspunde printr-o mișcare în sens contrar: studiază la Leyda în Olanda; călătorește pe jos spre Franța, pentru a-i cunoaște pe Voltaire, Fontenelle sau Diderot; descoperă Germania, iar, după un an (1755) petrecut la Délices alături de Voltaire, pleacă spre Florența și Padova. Lungile sale călătorii îi permit să mediteze asupra „spiritului popoarelor", să înregistreze caleidoscopul spiritual al continentului și să pledeze, în același timp, pentru o unitate culturală europeană. Acceptat de „arbitrii succesului și autorității" din țara sa — Burke, Johnson sau Reynolds —, Goldsmith este o replică engleză din a doua jumătate a secolului a lui Montesquieu. Ceea ce era la Montesquieu o demonstrație despre diferențele spirituale dintre medii detașate în timp și spațiu, între climate, la Goldsmith devine o luptă ideologică pentru depășirea prejudecăților naționale. Pledînd pentru o conciliere europeană, într-o epocă în care continentul era cuprins de războiul de șapte ani (1756—1763), Goldsmith publică eseuri ca *Busy Body* (1759) sau *Asupra prejudecăților naționale* (în *British Magazine*, august 1760) și elaborează *Scrisori chineze* (1760—1761), republicate mai tîrziu sub semnificativul nume de *Cetățeanul lumii, sau Scrisori ale unui filozof chinez aflat la Londra, către prietenii săi din Orient* (1762). Tradiția scrisorilor „străine", modalitate de dezvăluire a diferențelor dintre popoare, era foarte bine cunoscută de Goldsmith [1]. Ceea ce interesează în acest moment, provine din faptul că Goldsmith construiește pe doi piloni un întreg plan de reformă a lumii: unul reprezentat de vocația sa de „cetățean al lumii", celălalt de *Weltanschauung*-ul sentimental. În mod normal,

[1] Cf. Arthur Sells, *Les sources françaises de Goldsmith*, Librairie Ancienne Édouard Champion, Paris, 1924, pp. 23—33.

va descoperi în realitatea pe care o abordează în *Vicarul din Wakefield* o configurație de măști și prejudecăți tipic britanice, față de care va apela la tonul ironic. Dar ironia suportă contrapunctul patetismului, căci fabula romanului său este o istorie necesară a căderii măștilor, a distrugerii prejudecăților. Asemănător concepției lui Rousseau despre puritatea pierdută prin evoluția socială, axa acestui roman e o apologie a întoarcerii la starea originară a umanității. Revenirea la puritate, susținută patetic, îl face un precursor al ideilor romantice; însă, modalitatea ironică prin care descoperă această cheie a viitorului aparține iluminismului. Reforma socială are la Goldsmith un motor sentimental, un conflict pasional omnivalabil, inclus în circumstanțe (economice ori politice) care variază de la națiune la națiune. Lecția de morală din *Vicarul din Wakefield* asimilează elemente de economie politică în ansamblul unei perspective sentimentale.

Ca oricare alt romancier al secolului al XVIII-lea, Goldsmith nu poate rezista tentației de a spune *eu*. Între cititor și realitatea narată se află un *metteur-en-scène*, care are un dublu rol: să-i arate cititorului care este scopul reprezentației narative, să urce el însuși în spațiul de acțiune al personajelor pentru a vedea ce se întîmplă. Prévost nara pentru voluptatea rememorării suferințelor; Richardson pentru a demonstra cum este pedepsit viciul și recompensată virtutea; Rousseau pentru a se confesa, pentru a se uni cu cititorul pe calea profundă a sentimentelor. Richardson o face pentru a fi „recunoscător față de bunătatea soartei" [1].

Între realitatea instituită de romanul secolului al XVIII-lea și cititorul care încearcă să o trăiască, *stă întotdeauna naratorul*. Înainte de a descoperi universul, cititorul vede cum înregistrează acest „eu textual" faptele petrecute. Și în cazul *Vicarului din Wakefield*, problema centrală este cea referitoare la identitatea perspectivei. Perspectiva poartă semnătura vicarului doctor Primrose. Identitatea naratorului este decisivă, întrucît el va relata faptele nu atît pentru a arăta

[1] Oliver Goldsmith, *Vicarul din Wakefield*, E. L. U., București, 1967, p. 209.

cititorului ce s-a întîmplat cu sine și cu familia sa, cît de a ilustra că totul a corespuns concepției sale despre existență. În ochii săi, istoria familiei sale este o parabolă a providenței. Doctorul are calitatea fundamentală de a fi onest, iar „omul onest este opera cea mai nobilă a Domnului" [1]. Cu alte cuvinte, el este un vicar al unui bine suprem. Onestitatea îi conferă lui Primrose autenticitatea necesară actului narării. De aceea, de-a lungul întregului roman, Goldsmith se va strădui să ne dovedească faptul că între onestitatea lui Primrose-narătorul și onestitatea lui Primrose-personajul (atît de încercat de soartă), nu apare nici o contradicție. Din condiția de personaj, naratorul moștenește obligația imobilității. Iar imobilitatea personajului, tradusă de inflexibilitatea naratorului, își are originea *„în inimă"*: „Spiritul și înțelegerea lipsite de onestitate nu sînt decît niște fleacuri; doar onestitatea dă preț unui om. Țăranul ignorant, dar fără cusururi, prețuiește mai mult decît filozoful plin de vicii. Căci ce înseamnă oare geniul sau curajul lipsite de inimă?" [2]. Pe această bază, se leagă însă și mai mult identitatea naratorului de profesiunea personajului: ca narator și ca personaj, Primrose este autor de predici, de broșuri, în care aduce „argumente în favoarea principiului său preferat" [3]. Iar principiul său fundamental este *monogamia*. Poate părea ciudat, dar această monogamie este motorul întregului univers pentru Goldsmith. Ceea ce era la Rousseau iubirea definitivă, lupta interioară de apărare a virtuții în fața instituțiilor sociale, la Goldsmith se reduce la situarea definitivă a individului în unicul cuplu posibil, principiu pe care îl sanctifică instituția sentimentală, căsătoria. De altfel, Primrose-personajul îi confecționează un epitaf soției sale încă după nuntă și îl așază pe perete, „într-o ramă elegantă deasupra căminului", cu scopul de a-i aminti „îndatoririle", de a-i spori dorința „unei bune reputații" și de a o face „să se gîndească la moarte" [4]. Goldsmith este

---

[1] Oliver Goldsmith, op. cit., p. 94
[2] Ibidem
[3] Ibidem, p. 31.
[4] Ibidem, p. 32.

un sentimental, care meditează nu asupra sentimentelor, ci asupra instituțiilor sentimentale.

„Preot, cultivator și tată de familie“ [1], Primrose este, din toate punctele de vedere, un semănător. În prefața romanului, Goldsmith are un moment de luciditate și se întreabă: „În acest secol de opulență și rafinament, cui să-i placă o asemenea fire?“ [2]. Dar Primrose nu trebuie să știe acest lucru, cu atît mai mult cu cît îi prilejuiește autorului șansa de a vedea cum arată paradisul pe pămînt, paradisul pe care omul, aflat în mîinile providenței, este silit continuu să-l piardă și să-l recîștige.

Despre ceea ce s-a petrecut cu sine însuși sau cu întreaga sa familie, personajul-narator nu relatează decît atît cît i se pare esențial în momentul în care scrie. El reface parabola vieții în liniile principale, *selecția fiind motivată de rememorare.* Primrose nu ține minte decît ceea ce este esențial. Reducția este explicabilă prin faptul că naratorul este exersat să reconsidere aspectul lucrurilor, că *ochiul său percepe doar semnificația morală a aparențelor.* Goldsmith este un „orb“: „Eu, personal, consider aspectul exterior un detaliu atît de lipsit de semnificație...“ [3] Dar motivul adînc pentru care Primrose evită detaliile apare din considerentul că, *a întîrzia asupra lor, înseamnă a te lega de pămîntesc, a-ți „înșela curiozitatea“.* Predicînd pușcăriașilor, printre care ajunge la un moment dat, Primrose descoperă în transparența chipurilor lor condiția invizibilității din existența viitoare: „Să zbori prin ținuturi fără hotare, slobod ca văzduhul, să te scalzi în razele de soare ale fericirii eterne, să înalți nesfîrșit imnuri de slavă...“ [4]. Se dezvoltă, pe această cale, în amintirile lui Primrose, una dintre teoriile despre timpul interior care cititorului modern îi amintește de revelațiile produse de filozofia lui Henri Bergson: „Dacă privim în urmă, la viața noastră trecută, ni se pare că firul a fost depănat foarte scurt; la orice ne-am putea aștepta pentru restul vieții noastre, vom constata că-i

---

[1] Oliver Goldsmith, op. cit., p. 25.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem, p. 30.
[4] Ibidem, pp. 182—183.

este menită o durată și mai mică. *Pe măsură ce îmbătrînim, zilele noastre se scurtează și intimitatea noastră cu timpul micșorează mereu percepția prezenței sale*“ [1] (subl. ns.). Afirmația lui Goldsmith este extrem de prețioasă: suferința este o intimitate progresivă cu timpul, descoperă infinitul interior, starea în care moartea se naște din patima fiecărei clipe.

Acesta este *modus agendi* al naratorului. În corespondență cu el se situează *modus agendi* al tuturor personajelor sale. Pentru a-i sublinia valoarea, Primrose pleacă de la scena repaosului absolut, de la spațiul fericirii paradisiace, în care nu se întîmplă nimic („Toate aventurile noastre se petreceau la gura sobei“ [2]). În această insulă a fericirii, Adam și Eva în variantă Primrose, se ocupă de proliferare, de crearea „unui mic cerc“ de copii, format din șase exemplare. Numele copiilor au un tîlc anume: George (nume dat după „unchiul său care ne lăsase moștenire zece mii de lire sterline“), Olivia (nume emanat din lectura unor romane din „vremea sarcinii“), Sofia (rezultatul fanteziei unei rude bogate), Moise (copie și reprezentant al tatălui, nedescurcăreț în treburi financiare, dar pasionat colecționar de sentințe morale și parabole), la care se mai adaugă doi băieți, cărora — dat fiind importanța redusă în conflict — Primrose uită să le mai dea numele [3]. Toți „au aerul familiei“, „deopotrivă de generoși, de încrezători, de simpli și inofensivi“ [4]. Nu este prea greu de bănuit că, în spatele acestui paradis pămîntean, Goldsmith fixează idealul existenței umane, într-o percepție care îi demonstrează perspicacitatea de economist: „Avînd avere personală, eram nepăsător față de cîștigurile întîmplătoare și simțeam o tainică plăcere să-mi îndeplinesc îndatoririle fără a primi vreo răsplată“ [5].

Din fericirea interioară și din idealele schimburi economice în cerc închis, nu se poate ieși decît din două motive: căsătoria și sărăcia. Și Primrose aduce în scenă ambii factori

---

[1] Oliver Goldsmith, op. cit., p. 183.
[2] Ibidem, p. 28.
[3] Ibidem, p. 29.
[4] Ibidem, p. 31.
[5] Ibidem.

de dezechilibru, care nu sînt altceva decît *circumstanţierea socială a iubirii şi libertăţii*. Se declanşează un lanţ de fapte tragice, în care fiecare factor al căderii din paradis îl amplifică pe celălalt. În ordinul temporal, primul loc aparţine căsătoriei. George o iubeşte pe Arabella Wilmot (a se citi: George trebuie să se căsătorească cu Arabella Wilmot). Dar Primrose muşcase din fructul cunoaşterii: el are idei precise despre monogamie, iar viitorul socru are idei contrare celor ale sale. Prin agresiune paternă, iubirea (vezi căsătoria) este compromisă: „Cum, exclamai eu, să renunţ la cauza adevărului şi să-l las să se însoare [...]. Să renunţ la tema mea?! Mai bine m-ai sfătui să renunţ la avere" [1]. Dar renunţă averea la Primrose, şi iată-l obligat să-şi cîştige hrana cu sudoarea frunţii. Sărăcia a intrat şi ea în scenă, pentru a pune şi ea la încercare virtutea. Sărăcite, cele două fiice, încă neîndrăgostite, sînt puse în situaţia periculoasă de a nu se putea căsători (deci de a nu putea iubi). În interiorul familiei Primrose, sărăcia a produs o ruptură tragică dintre iubire şi căsătorie. Olivia alege calea iubirii, se lasă sedusă de Thornhill — adevărat Lovelace; Sophia alege calea căsătoriei şi-şi adoarme sentimentele faţă de corectul şi săracul Burchell. Despărţit de mireasa sa, George va trece prin peripeţiile unui roman picaresc, Olivia prin unele specifice unui roman libertin, iar Sophia prin altele încadrate într-un roman domestic. Dar, în timpul acesta, familia sărăceşte din ce în ce mai mult (cinstitul Moise suportă succesive falimente comerciale, casa arde etc.). Momentul supremei sărăciri îi este foarte necesar lui Primrose-naratorul. El reprezintă calea reintegrării în familie a celor plecaţi: se reîntorc nefericiţii Olivia şi George. Sărăcia amplifică dezastrul sentimental. Vicarul, şantajat economic de Thornhill, e neputincios în faţa intenţiilor acestuia de a se căsători cu Arabella Wilmot, logodnica fiului său. Dar, adept inflexibil al monogamiei, se manifestă agresiv, refuză reducerea la tăcere. Astfel, ajunge în infern (în termeni tehnici, la puşcărie). De aici, priveşte întregul spectacol dezolant al existenţei, fără ca nimic din

[1] Oliver Goldsmith, op. cit., p. 34.

sine să se degradeze. George este și el arestat, Olivia se stinge, Sophia este răpită. Familia se mută și ea la închisoare. În infern, Primrose meditează la mecanismul social, descoperind că nefericirea individului se integrează în fericirea obștei: „De ce trebuie să simtă omul atîta durere? De ce sînt necesare suferințele noastre la alcătuirea fericirii obștei?“ [1] Remediul nu-l poate aduce decît moartea, așteptată cu înfrigurare de tot clanul Primrose. Dar providența „are bunătatea de a le îngădui o ușoară destindere“. Sophia e salvată din mîinile răpitorilor de domnul Burchell, iar Primrose, uitînd că e sărac, i-o dă de nevastă cu gestul împăratului din poveste. George este eliberat de același Burchell care se dovedește a fi sir William Thornhill, unchiul celui care i-a sedus sora și urma să se căsătorească cu Arabella. George poate să se căsătorească cu ea, se insistă mereu asupra faptului că sărăcia nu este o piedică. Thornhill, descoperit a fi soțul legal al Oliviei, nu moartă ci doar ascunsă, este iertat și i se dă o avere „pentru nevoile sale, dar nu pentru nebuniile sale“. Oricine se așteaptă însă și la reparația averii celulei Primrose originare; într-adevăr, averea lor este recuperată de la negustorul care dăduse altădată faliment.

Actul iubirii se egalizează cu actul căsătoriei, iar romanul cu o comedie. Nu însă și pentru Goldsmith. *Happy-end*-uul romanului său îi apărea ca o viziune necesară a modului de regenerare a sistemului social. „Cetățeanul lumii“ așază în centrul social un cuplu recunoscut de toți, protejat prin legile implacabile ale monogamiei, asigurat financiar de o activitate prealabilă. Iubirea și victoria ei se transformă în mîinile lui Goldsmith nu atît într-o glorificare a virtuții, cît într-un mod de a imagina fundamentul social al sentimentului în raport cu fundamentul sentimental al societății. Erosul este prin Goldsmith instituționalizat, iar pentru ca acest proces să fie oricînd posibil, se cere virtutea supremă, prudența. Fericirea — la o cale spre fericire tinde și gîndirea lui Goldsmith — se descoperă în circuitul economic închis al familiei. Această sentință are un centru iluminist care nu poate scăpa din vedere nimănui; în ea rezidă un conservatorism de cea

[1] Oliver Goldsmith, op. cit., p. 129.

mai pură nuanță aristocratică engleză. O vom întîlni, într-o altă variantă, în *Portretul unei doamne* a lui Henry James, unde se dezbate același raport iubire-libertate, transferat în raportul căsătorie-avere, și în multe alte romane din epocile următoare. Raportul este însă la Goldsmith mai mult predicat decît analizat, iar suferința lui Primrose mai mult o lecție de umilință convențională. Pentru toate aceste motive, situarea lui Goldsmith între precursorii spiritului romantic ar trebui făcută cu mai multă prudență decît se face în mod obișnuit. Este adevărat că și la Goldsmith apare aceeași neîncredere în armele filozofiei, că se încearcă o rezolvare prin ideea de providență, ca și la Jean-Jacques Rousseau. Este adevărat că și în opera sa se glorifică experiența sentimentală. Dar acestea nu sînt idei și atitudini pe care iluminismul să le lase doar moștenire romantismului, ci sînt ideile și atitudinile din care el însuși s-a născut.

Vicarul din Wakefield păstrează în sine toate resursele specifice unui asemenea tip de roman. Stridența predicii narative a lui Primrose dezgolește pur și simplu premisa conflictuală din care se naște atît perspectiva, cît și lumea de fapte sentimentale. Mai evident ca în oricare altă parte, romanul sentimental se demonstrează a fi parabola monogamiei sau monoandriei providențiale. În *Memoriile și aventurile unui om de condiție care s-a retras din lume*, Prévost ratează monogamia patetic; în *Pamela*, Richardson realizează monoandria pentru a o destrăma în *Clarissa*; în *Julie*, Rousseau o împlinește în eternitatea în care eroina va fi mereu a lui Saint-Preux. Lucrul acesta nu trebuie să surprindă, căci, în măsura în care este, în general, o amplă prezentare cu scop analitic a relațiilor sociale, romanul urmărește circumstanțele sociale ale erosului și face din el un spectacol cu virtualități casnice, împlinite sau eșuate. Iubirea romanescă se întrupează în tentația monogamiei (monoandriei) de unde și tragediile abaterii de la binomul social. Acesta este cazul *Doamnei Bovary* al lui Flaubert, *Anei Karenina* al lui Tolstoi, al *Fraților Karamazov* al lui Dostoievski etc. Dar acestea nu sînt romane sentimentale; pentru a fi sentimentale, ele ar fi trebuit să fi fost scrise de Emma Bovary, Ana Karenina sau de unul din Karamazovi. Perspectiva sentimentală

există însă la Richardson, Goldsmith sau Rousseau, într-un roman ca *Noua Eloiză* — „compus oarecum cu francheţea formei sale epistolare, ca Ana Karenina“ [1].

„Ecuaţia romanescă“ [2] sentimentală presupune o legătură profundă dintre un eu sentimental şi un non-eu sentimental. Dacă romanul este o „sumă a observaţiilor autorului asupra întregului spectacol uman“, aşa cum încerca să demonstreze Albert Thibaudet în *Estetica romanului* [3], atunci romanul sentimental este o sumă a observaţiilor prin care autorul participă la întregul spectacol uman, sumă alcătuită de un eu încorporat sentimental acestui spectacol. Modalitatea încorporării este epistola (la Richardson, Rousseau, Goethe), rememorarea (la Goldsmith, Bernardin de Saint-Pierre, Prévost). Din acest punct de vedere, romanul sentimental, cu al său autor inclus într-un unic act sentimental (al narării şi al faptului narat), este specific romanescului iluminist. Fără această perspectivă sentimentală asupra conflictului, romanul lui Richardson, Prévost sau Goldsmith ar deveni autentice comedii. Pentru că faptele relatate de aceşti autori sînt în asemenea măsură tendenţios sentimentale, încît cititorul de azi, mai puţin avizat, s-ar putea crede în faţa unor parodii. Eliminînd gravitatea eului sentimental, faptele în sine descoperă o maşină sentimentală, un „*mécanique plaqué sur du vivant*“ [4], de o incontestabilă valoare comică. Situaţia aceasta a fost sesizată chiar în epocă de un Fielding în *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (*O apologie pentru viaţa doamnei Shamela Andrews* — 1741), parodie a *Pamelei* care va fi amplificată în *Istoria aventurilor lui Joseph Andrews şi a prietenului său, domnul Abraham Adams* (1741), sau de Diderot în *Călugăriţa*. Pe căi diferite, Fielding şi Diderot „trădează“ perspectiva sentimentală, obţinînd din ceea ce rămîne o mascaradă sau ifose sentimentale. Antisentimentalismul lor (la Diderot limitîndu-se

---

[1] Albert Thibaudet, op. cit., p. 147.
[2] R.-M. Albérès, op cit., p. 425.
[3] Albert Thibaudet, op. cit., p. 147.
[4] Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1946, p. 38.

la *Călugărița*) are o valoare contrastantă, necesară pentru înțelegerea lui Prévost sau Richardson și firească față de tendențioasa abordare a „laturii ceremonioase a vieții sociale". Cu atît mai mult, cu cît această latură „include un comic latent, care nu va aștepta decît o ocazie pentru a ieși la lumina zilei" [1]. De aceea, solemnitatea romanului sentimental al secolului al XVIII-lea are un pandant în parodia din *Joseph Andrews* și farsa din *Călugărița* — romane cu o *bază* sentimentală, dar de o *generare* antisentimentală [2].

În istoria și teoria romanului, sînt foarte frecvente clasificările ori categorisirile. În măsura în care ele contravin esenței romanești, prezentul studiu le-a evitat. Adesea, excesul spiritului clasificărilor transformă totul într-o glumă. Astfel, în prima jumătate a secolului al XX-lea, apare o „schiță de tratat" în care romanul este întabulat după 29 de criterii. Respectîndu-le provizoriu, s-ar putea vedea, totuși, ce este un roman sentimental în secolul al XVIII-lea și, totodată, s-ar putea preveni orice altă clasificare ulterioară. Se poate vedea, așadar, că romanul sentimental se bazează pe o „estetică a voinței" combinată cu o „estetică a nonvoinței", pe un dinamism care unește *„une froideur extrême"* cu *„une chaleur extrême"*, deci pe o „energie intermitentă". După felul cum este dirijată energia, romanul sentimental se bazează pe „rețeta automatismului", pe un soi de „agitație vecină cu paralizia" (Prévost sau Rousseau), dar și pe „rețeta efortului", pe „multiplicarea cît mai mult posibil a obstacolelor pe care automatismul le evită" (Richardson și Goldsmith). În aspectul său „cinematic", el este conceput într-un spirit de „animație, viteză, nerăbdare, agitație, frenezie"; în ceea ce privește „temperatura", romanul sentimental este opus „spiritului de răceală" și axat pe „estetica căldurii". Față de criteriul senzualității, el răspunde prin „puritate, pudicitate, castitate". Criteriul „temerii și al încrederii" îl cuprinde prin

---

[1] Henri Bergson, op. cit., p. 34.

[2] Pentru termenii *bază* și *generare*, vezi Jean Ricardou, *Esquisse d'une théorie des générateurs*, în vol. col. *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, ed. cit., p. 144.

ambele laturi: la Goldsmith apare o încredere totală, la Rousseau una care învinge teama abia prin moarte, la Richardson teama și incredulitatea este suverană. Criteriul agreabilului și dezagreabilului are un răspuns simplu: romanul sentimental se vrea agreabil; ca „savoare" el este amar (în *Clarissa*, în *Julie*), dar și *„en quelque sorte sucré"* (în *Vicarul din Wakefield* și *Pamela*). După criteriul „pesimismului și optimismului", se poate admite că romanul sentimental ar fi optimist cînd în el triumfă virtutea, dar, avîndu-se în vedere faptul că pentru virtute se moare adesea în interiorul lui, el ar fi mai degrabă o „tragedie entuziastă". În opoziție cu romancierii „calmi, stăpîni pe ei înșiși, resemnați", romancierul sentimental este „revoltat, exasperat, coleric" (pare că face excepție Primrose, dar pledoaria sa pentru monogamie aparține unui exasperat). Romancierul sentimental nu este decît finalmente un adept al „milei, al caritații"; de-a lungul întregului conflict, are „un spirit de o ferocitate satanică" (pasiunea sa e aceea de-a introduce personajele în „aventuri atroce și sîngeroase"). În opoziția religiozitate-ateism, romanul sentimental ia categoric partea religiei, este un „roman-liturghie"; are mai degrabă înclinații către actualitate decît către trecut, execută o „estetică a profunzimii", într-un ton „admirativ" și „grav", își selectează faptele excepționale din zona banalităților. Romancierului său îi place să se demonstreze primitiv, inapt de a înfrumuseța faptele, dar apt să caute imprecizia („un vag, o imprecizie savant calculată") și să fie extrem de clar în „morala fabulei". Abstract prin faptul că urmărește reacțiile cerebrale ale personajelor, dar concret în pictura măștilor, romanul sentimental apelează la o viziune a „unității" și „purității" universale, construită printr-o „analiză-entuziasm" a mișcărilor interioare. El îmbracă simplitatea existenței în „pompa, solemnitatea, aparatul" relatării, scriind esențialmente un roman „al sincerității", incapabil de a fi „imparțial" față de personajele pe care le urăște. Evitînd ceea ce este „extraordinar, incredibil, neverosimil, minunat, straniu", romanul sentimental se „ține din contră cît mai aproape de natură". În cele din urmă, el este un

rezultat al „esteticii și spiritului nebuniei, al incoerenței", contrar fructului „romancierului rezonabil" [1].

Să recunoaștem că gluma lui Bopp are consecințe serioase. Desigur, unele criterii sînt false, unele se confundă între ele, iar, în cele din urmă, „gramatica" aceasta a romanului e foarte periculoasă pentru cei dornici să se elibereze de „frigiditatea lor estetică". Dar gluma a oferit o sumă de calități aplicabile romanului sentimental. Și apoi, să nu uităm unul dintre paradoxurile romanului, formulat referitor numai la cel francez, dar valabil și celui de pretutindeni: „Scriitorii francezi, cei mai liberi din univers, n-au încetat de a se găsi în luptă cu criticii francezi, care sînt oamenii cei mai îndrăgostiți din lume de reguli, constrîngeri arbitrare, și de clasificarea genurilor" [2].

Romanul sentimental, de la Prévost, Richardson sau Rousseau și pînă la *L'Époux malheureux* (*Soțul nefericit*—1771) al lui Baculard d'Arnauld, *Soirées de mélancolie* (*Serile melancoliei*—1777) al lui Loisel de Tréogate, *Die Leiden des Jungen Werthers* (*Suferințele tînărului Werther* — 1774), *Paul et Virginie* (1788) al lui Bernardin de Saint-Pierre, *L'Émigré* (*Emigratul* — 1797) al lui Sénac de Meilhan, *Vera istoria di due amanti infelici* (*Adevărata istorie a doi amanți nefericiți* — 1798) al lui Ugo Foscolo (primă formă a romanului epistolar apărut în 1802 sub titlul *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* — *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis*), este construit pe baza unui conflict iremediabil dintre două voințe de sens contrar. Dintre voința Marchizului ***, a Pamelei, a Clarissei, a Juliei, a Oliviei, a lui Joseph Andrews, a Suzanei, a lui Werther sau a lui Paul, și voința destinului, a lordului Booby, a lui Lovelace, a familiei d'Étange, a lui Thornhill, a ladici Booby, a familiei și maicilor starețe, a convențiilor sociale etc. Pentru ca lupta dintre cele două sensuri volitive contrare să poată avea loc, este nevoie de succesive anulări, a unuia sau altuia. Astfel, personajul sentimental — Marchizul lui Prévost, Clarissa lui Richardson sau Julie a lui Rous-

[1] Léon Bopp, *Esquisse d'un traité du roman*, Gallimard, Paris, 1935, pp. 33—94.

[2] Kléber Haedens, *Paradoxe sur le roman*, Grasset, Paris, 1964, p. 9.

seau — încetează pentru o clipă să vrea, iar clipa se dovedește fatală. De ea va profita din plin agresorul, fie că se numește Lovelace, Saint-Preux sau Thornhill. Evenimentul fatal odată consumat, voința spre virtute a agresatului reînvie cu și mai mare intensitate. Apar și cazuri în care el nu se produce — ca în *Pamela* și parodia sa *Joseph Andrews* sau în *Călugărița* — cu consecințe pozitive pentru agresatul imbatabil dar nefericite pentru interesul romanului, dacă el nu este o citare parodică. Dar indiferent dacă fapta irepetabilă are loc sau nu, dacă voința agresatului adoarme sau nu, ceea ce nu poate înceta în romanul sentimental este *voința de confesiune*. Căci toate personajele sentimentale au o nestinsă violență în confesiune, se destăinuie prelung și abuziv, alcătuind lanțuri de epistole sau nenumărate pagini memorialistice.

Oricît de complex ar fi conturat agresorul — cazul maxim, așa cum am văzut, fiind al lui Saint-Preux —, el nu poate absenta din romanul sentimental. Pînă la un punct, el este un personaj libertin. Doar pînă la un punct, căci asupra sa se va exercita o progresivă agresiune din partea celui prejudiciat. Rezistența virtuoasei Pamela îi va înmuia violența lordului și se va ajunge la căsătorie; suferința Clarissei îl va face pe Lovelace să plătească prin moarte gestul unic al răpirii purității; Saint-Preux, alături de ateul Wolmar și de baronul d'Étange, va fi convertit de torța purității, de Julie; Werther sau Ortis, agresori nerealizați, se vor sinucide, descoperind că doar ei suportă agresiunea. Orice roman sentimental se dezvoltă urmînd doi versanți, „un versant pasional" și un „versant virtuos" [1]. Extinderea și funcția fiecăruia diferă de la roman la roman, dar, într-un fel sau altul, ambele sînt prezente. Ele sînt proporționat distribuite în *Clarissa*, *Noua Eloiză* sau *Werther*; în *Vicarul din Wakefield* versantul virtuos este oglinda continuă în care se răsfrînge cel pasional; în *Călugărița*, versantul virtuos este doar motivarea falsei inocențe a naratoarei, care se preface că nu înțelege ce pasiuni tulbură obștile fecioarelor mînăstirești etc.

Starea de agresiune, esențială fabulei sentimentale, cuprinde doi versanți, diferențiați prin răsturnarea agresorului

[1] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 405.

în agresat. „Automatul" persecuțiilor, al obstacolelor este același: familia (la Prévost, Richardson, Rousseau, Goldsmith, Diderot, Goethe etc.), străinătatea în care sînt obligați să trăiască (noua familie pentru Julie sau Lotte; mînăstirea pentru Suzane; Olanda, Anglia sau Turcia pentru marchizul lui Prévost etc.). Indiferent dacă romanul se încheie cu o ceremonie funerară — *Clarissa*, *Noua Eloiză*, *Werther* — sau cu o ceremonie maritală — *Pamela* (deci și *Joseph Andrews*), *Vicarul din Wakefield* — automatul persecuțiilor se defectează pentru a asigura victoria virtuții. Această finalitate necesară narațiunii sentimentale are o neașteptată consecință pentru lumea personajelor: *personajul virtuos este static*, *personajul libertin este dinamic*. Aparent, prejudiciile grave sînt suportate de virtuos (Clarissa, Julie, Primrose, Olivia). Dar faptul iremediabil este pentru el mai mult de ordin „obiectual", fizic; moralmente el rămîne nestrămutat adorator al virtuții, iar penitența pe care și-o impune îi amplifică moralitatea. Prejudiciul autentic este suportat de agresorul inițial: ori moare, ori se convertește. Dacă nu se lasă încălzit de lecția morală a suferinței, personajul este sacrificat demonstrativ de autor. Prin mobilitatea personajului agresor, perspectiva sentimentală devine omnivalabilă, dar și omniprezentă în cîmpul actelor narate. Agresorul agresat din romanele lui Richardson (lord Booby, Lovelace), Rousseau (Saint-Preux, Wolmar), Goldsmith (Thornhill) este o replică gravă, serioasă, a schemei comice numite păcălitorul păcălit. Dar fără această păcăleală profundă, plină de înțelepciune, romanul sentimental s-ar transforma într-unul libertin. Adică exact ceea ce a sesizat Diderot în *Călugărița*. Perspectiva se constituie într-un mod sentimental: se conturează starea de agresiune a familiei și apoi a libertinelor în rasă. Naratoarea e o virtuoasă în limitele condiției sale biologice, dar ea nu este capabilă să reformeze libertinismul ascezei monahale (fie pentru că se crede ignorantă, fie pentru că prea era de tradiție atmosfera); astfel, neputincioasei naratoare nu-i rămîne decît să nareze scene libertine și apoi să evadeze.

Narațiunea sentimentală, de veche tradiție în nuvelă (de la *Fiometta* lui Boccaccio, *Istoriile tragice* — 1559 ale

lui Biandello, *Heptameronul* — 1558 Margaretei de Navara, *Amorurile tragice* — 1607 ale lui Laffemas), în romanul istoric (*Prinţesa de Montpensier* — 1662 al Doamnei de La Fayette, *Dom Carlos* — 1672 al lui Saint-Réal), în romanul eroic (*Contele de Essex* — 1639 al lui La Calprenède) sau în romanul pastoral (*Astreea* — 1607—1627 al lui d'Urfé) [1], este preluată de romanul sentimental din epoca luminilor, unde i se conferă un caracter original. Idila devine în mîinile lui Rousseau, Goldsmith sau Goethe o viziune asupra vieţii sociale originare, un „paradis pierdut" în cadrul fiecărei filogeneze, o demonstrare a idealului de puritate la care omenirea trebuie să revină. Idilismul are un scop economic la Goldsmith, unul psihologic la Rousseau, unul politic la Goethe sau Foscolo. Starea naturală asigură la Rousseau şi Goethe transparenţa totală a fiinţei umane, căderea măştilor şi distrugerea deghizării sociale. Acestea sînt căile prin care sentimentalismul precede romantismul şi se topeşte în noua formulă de artă. Sentimentalismul dezvoltă o fabulă a triumfului virtuţii, dar prin distrugerea codurilor morale aristocratice şi prin impunerea unei noi morale. Lecţia sentimentelor îi învaţă pe romancierii sentimentali că viaţa trebuie integrată unor tipare morale, dar că acestea se cer adaptate trăirilor afective ale individului. Este una din sursele moralismului romantic, a nonconformismului acestei mişcări literare. Prevestire a romantismului este şi conflictul romanului sentimental, izvorît din exercitarea violenţei asupra voinţei erotice. Acesta este unul dintre sensurile fundamentale ale secolului luminilor, de a pregăti apariţia spiritualităţii romantice.

Jean-Jacques, mare maestru al ordinului sentimental, model admirat de mulţi şi contestat de tot atîţia [2], a dat posterităţii impulsul decisiv, prin felul cum a acumulat şi descătuşat energia conflictuală. Sentimentalismul instaurează în roman, prin includerea perspectivei şi prin finalitatea ei evidentă, o parabolă a monogamiei (monoandriei) providenţiale. Ceea ce la Goldsmith e comic din pricina stri-

[1] Cf. Frédéric Deloffre, op. cit., pp. 10—43.
[2] Cf. Daniel Mornet, op. cit., vol. I, pp. 286—295.

dentei demonstrației, la Rousseau a rămas o pledoarie gravă și adîncă. Julie își descoperă unicul partener posibil în Saint-Preux, dar îl pierde odată cu virginitatea sa morală. Persecutată de ideea regăsirii virtuții, îndemnată de familie, Julie îl acceptă ca soț pe Wolmar. În ochii lui Saint-Preux, Julie a distrus monoandria și a devenit imorală. El o prevenise: „Numai acceptînd un alt soț tu poți ofensa onoarea" [1]. Între Saint-Preux și Wolmar, Julie demonstrează prin propriul său destin că nu este așa, prin existența sa distinctă în planul sacral față de planul profan. În cel profan ea aparține lui Wolmar; în cel sacru ea rămîne în eternitate a lui Saint-Preux. De Saint-Preux a despărțit-o omenescul și de aceea a renunțat în final la viața pămîntească. Wolmar, „ateul", este o copie terestră și tranzitorie a sacrului ei amant. Wolmar asigură interimatul pămîntean al monoandriei, fără să răpească nimic din drepturile sacre deținute de Saint-Preux. Cît de romantică este această „istorie", am putea-o sugera cititorului român aducîndu-i aminte de cel mai mare poem scris în limba noastră, *Luceafărul*. Eminescu raportează altfel sacru la profan, dar distincția erosului pe cele două planuri e aceeași.

Sentimentalismul deschide porțile romantismului. Dar a-l exclude din secolul luminilor, ar fi o imposibilitate. În primul rînd, pentru că el se manifestă de-a lungul întregii epoci, în fiecare moment al ei. În al doilea rînd, pentru că este o parte integrantă a comportamentului față de realitate al omului luminilor. În al treilea rînd, pentru că, în absența sentimentalismului, nu ar putea fi înțeles cel de al doilea tip fundamental de integrare iluministă a realității, libertinismul. Fără vecinătatea iritantă a sentimentalismului, libertinismul își pierde punctele de reper.

[1] Jean-Jacques Rousseau, op. cit., vol. II, p. 113.

VII. LIBERTINISMUL

Ar trebui scoase din religie tristeţea, mihnirea, duritatea.

RESTIF DE LA BRETONNE,
LE THESMOGRAPHE

PRIN ORIGINI şi asemănări de construcţie, romanul libertin al secolului al XVIII-lea se leagă de destinul romanului sentimental. La constituire, el se vedea precedat de o îndelungată tradiţie europeană. Dacă romancierii sentimentali luau ca model pe Longos, Heliodor, romanul creştin al Antichităţii, romanul eroic sau pastoral, romancierii libertini se vor legitima ei înşişi printr-o tradiţie nu mai puţin fastuoasă. Sînt invocaţi Petronius, Apuleius, Boccaccio, Chaucer etc. Secolul al XVIII-lea preia în configuraţia sa ambele fluvii ale moştenirii literare.

Secolul al XVIII-lea reactualizează o gravă pendulare spirituală, trăită mai înainte de epoca medievală. Pe măsură ce sentimentalismul devine o modă cuceritoare, epoca luminilor se descoperă ameninţată în elanurile sale fundamentale, de a ridiculiza determinările metafizice şi de a risipi ignoranţa ori exaltarea mistică. Pe măsură ce prin sentimentalism se accentuează pericolul de a părăsi ideile iluministe, creşte puterea taberei adverse, care va reafirma — uneori pînă la furie — programul din care secolul se născuse. Cînd Rousseau protestează împotriva rîsului denigrator al lui Voltaire, el remarcă, de fapt, oscilaţia spirituală a întregului veac. În special în Franţa, ţară de tradiţie catolică dar întotdeauna contestatară, renaşte străvechea opoziţie: odată ce „concepţia cucernică" începe „să atragă spre sine toate simţămintele morale", „cu atît mai neînfrînat se răzbună concepţia lumească,

lăsată cu totul în seama diavolului“ [1]. Deosebirea dintre Voltaire, Crébillon, Duclos sau Sade și omul medieval constă în faptul că aceștia nu fac din păcat un drum spre evlavie, ci renunță definitiv la orgoliul sfințeniei. Literatura libertină este o răzbunare, într-un fel diabolică, față de evlavie și falsa pioșenie. Libertinii sînt irespectuoși față de codurile morale ale lumii lor, profetizează o nouă lume morală. Dar nu ca Rousseau, prin întoarcerea la puritatea originară, ci prin descătușare din limitele de esență religioasă. Paseismul și medievalismul romantic va păstra tăcere asupra lui. Chiar în secolul nostru — încă nedesprins total de cordoanele de esență religioasă ale moralei — rezerva va persista într-un mod nedrept. Va rămîne etern, fatalmente etern, literatura libertină o literatură a viitorului?

Cultul lui Rousseau are mulți preoți romantici. Dar, cum întotdeauna sacerdoții vor să-și vadă părintele spiritual pur, lipsit de contradicții interioare, ei pierd intenționat din vedere că gestul *Noii Eloize* era o reacție antilibertină și vor neglija, cu aceeași intenționalitate, că gestul antisentimental al lui Sade din *Justine* era provocat de saturația noii religiozități. În evoluția romanului, libertinismul reprezintă șocul cel mai puternic adus creștinismului și moralei sale. Iar romanticii se nășteau în Franța printr-un Chateaubriand cu al său *Génie du christianisme* (Geniul creștinismului — 1801). Va mai trece timp, pînă cînd un Flaubert în *Tentation de Saint-Antoine* să redescopere virtuțile antisentimentale ale libertinismului.

Înainte de a fi sentimental sau libertin, romancierul veacului trebuie să descopere în sine *une âme sensible*. Libertinul acceptă și el că ceea ce se întîmplă în afara sa îl prejudiciază sentimental. Cînd Claire îi răspundea Juliei la scrisoarea în care aceasta din urmă se plîngea de dezechilibrul său sentimental, Rousseau ridică următoarea întrebare: „Spune-mi copilul meu, sufletul are un sex?“ [2] Dacă personajul sentimental răspunde negativ, libertinul acceptă acest dar

---

[1] Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Univers, București, 1970, p. 280.

[2] Jean-Jacques Rousseau, op. cit., vol. II, p. 269.

natural şi va dispreţui claustrarea, fizică şi psihică, a sentimentalului. Patetismului sentimental îi opune sarcasmul. Energia interioară a romanului libertin se dezvoltă dintr-o conştiinţă polemică. Felul în care va da naştere actului său polemic este acelaşi ca structură cu actul, polemic la rîndul său, al sentimentalului. Sentimental sau libertin, romancierul vremii nu ştie sau nu vrea să ştie că ar putea să-şi orienteze cititorul către scopul său pozînd imparţialitatea. *Parti-pris*-ul îi este dictat de epocă. Romanul secolului al XVIII-lea, sentimental sau libertin, este conştient de sine însuşi.

Romanul libertin este rezultatul activităţii unui *narator libertin* care organizează *o serie de conflicte libertine*. Situaţia este paralelă cu cea a romanului sentimental, unde eului sentimental îi corespunde un non-eu de aceeaşi factură. Consecinţele în ceea ce priveşte libertinismul sînt, însă, diferite: dacă sentimentalismul unea patetic cele două realităţi, le contopea, libertinismul le separă categoric. Eul libertin va rămîne întotdeauna distant faţă de non-eul pe care-l abordează. Lui îi este necesară „răceala" cînd înregistrează evenimentele lumii exterioare: altfel, s-ar dizolva, nu ar mai fi un eu libertin.

Prezent în faţa cititorului său — la fel ca oricare alt reprezentant al artei narative iluministe — romancierul libertin consideră că arta sa are valoarea unei „probe documentare" şi nu caută „să explice pasiunile". Motorul pasiunilor nu-l interesează decît ca sursă a situaţiilor în care este obligat să se plaseze. Din acest punct de vedere, el este un autor de literatură *á sang froid*, practicată în secolul al XX-lea mai mult pe latură poliţistă decît erotică [1]. Libertinul este interesat în primul rînd de circumstanţele erotice, iar pasiunile le lasă într-o zonă de obscuritate. Naraţiunea va fi, de aceea, în mîinile sale un act de ordonare precisă, de claritate şi siguranţă de sine. Faţă de tensiunea şi dezordinea sentimentală a naraţiunii şi faptelor narate din Prévost, faţă de aglomerarea de scrisori din Richardson, de sinceritatea scrisorilor lui Rousseau, de lirismul confesiunilor din *Werther*,

[1] Cf. Jean Mouton, *Littérature et sang-froid*, Desclée de Brouwer, 1967, p. 41.

libertinul restabileşte ordinea aparentă şi realizează imediat scopul naraţiunii, de a „impune imaginea unui univers stabil, coerent, continuu, univoc, în întregime descifrabil“ [1]. Într-a devăr, nimic nu urăşte libertinul mai mult decît echivocul, indescifrabilul. Din acest punct de vedere, „ecritura sa romanescă“ ar fi „inocentă“[2].

Mijloacele narative ale romanului libertin sînt cele tradiţionale. Astfel, unul dintre sistemele de integrare a realităţii, preferat de el, este naraţiunea picarescă. Pentru a putea fi încorporată romanului libertin, ea suportă cîteva operaţii de corecţie. Pentru a vedea care sînt acestea, vom apela la romanul lui Daniel Defoe, *Succesele şi nenorocirile faimoasei Moll Flanders* (1722). Fără a fi un roman libertin, el este ilustrativ pentru mutaţiile ulterioare pe care acesta le va produce.

Calitatea fundamentală a lui Defoe — dovedită şi în *Robinson Crusoe* — este „grija meticuloasă“ [3] pentru amănunt. În cele mai presante situaţii, naratorul său rămîne stăpîn pe sine însuşi. Desigur, este vorba de o meticulozitate în stilul romanului din secolul al XVIII-lea. Se notează totul cu o uimitoare precizie, dar obiectul rămîne invizibil cititorului. Precizia notaţiei generează un urît care, de natură opusă celui sentimental, pare că-i produce naratorului o plăcere specială. La moartea primului dintre atît de numeroşii soţi ai lui Moll, ea nu uită să transcrie un gînd ce ar fi trebuit să i se şteargă din memorie (nu afirmă ea, în final, că această istorie a vieţii sale este făcută pentru pocăire?): „Mărturisesc că n-am fost îndurerată aşa cum s-ar fi cuvenit la moartea bărbatului meu / ... /; frate-său fiindu-mi mereu sub ochi, cel puţin cît am locuit împreună, era pentru mine o ispită neîntreruptă şi n-am fost odată în pat cu bărbatu-meu, fără să mă doresc în braţele lui frate-său“ [4].

---

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris, 1963, p. 37.
[2] Ibidem.
[3] Jean Mouton, op. cit., p. 26.
[4] Daniel Defoe, *Moll Flanders*, ed. cit., p. 57.

Din același scrupul al preciziei, naratorul — Moll Flanders — abordează lumea faptelor, cu toate riscurile ce decurg de aici. Harul detaliului o face pe Moll, spre exemplu, să ne dea lungi liste de prețuri la care a trebuit să facă față prin hanurile vizitate [1]. Din acest punct de vedere, e la fel de exactă ca și Robinson, socotitorul scrupulos al inventarului său economic de pe insulă. Necuviința amănuntului o are și Moll. Dar ea nu are scopul lui Robinson, de a explica cît de bine se descurcă omul reîntors la primitivitate, ci de a arăta că memoria sa se bazează pe documente. Invazia notațiilor are, în al doilea rînd, o consecință de o excepțională valoare: *contrazice intenția naratorului.* Ca orice povestitor, Moll simte nevoia de a se înfrumuseța, de a se arăta mai bună decît este, dar neiertătoarea sa memorie îi înșală speranța: „Cuviința mă împiedică să dezvălui tainele patului nupțial, dar nici că mi s-ar fi putut întîmpla ceva mai prielnic decît cum spuneam mai înainte, să am parte de un soț atît de afumat cînd s-a culcat, încît dimineața nu-și mai amintea dacă se atinsese sau nu de mine, iar eu am fost nevoită să spun că da, deși adevărul este că nu se atinsese ... " [2] Ca personaj și ca narator, Moll vrea să fie cuviincioasă, dar „sîngele rece" o împiedică. De aici, se va naște o nouă literatură.

Din narațiunea picarescă, Defoe păstrează atitudinile esențiale. Ea este alcătuită ca autobiografie a unui declasat, care privește lumea din subterana unde a fost azvîrlit. E normal să-i vadă toate resursele murdare, oglindite în conștiința sa plină de resentimente. Picarescul motivează, așadar, acea *mauvaise conscience* specifică romanului autobiografic, odată cu paradoxul său: „Paradoxul acestei conștiințe răutăcioase, avide de « a se expune », chinuite de nostalgia conjugată a riscului și a pedepsei, este că ea nu poate găsi în scriere, dacă vreți, în această «expoziție», catharsisul pe care poate, de asemenea sau mai cu seamă, ea îl așteptă, și că ea este obligată de a alege între risc și eliberare" [3].

---

[1] Daniel Defoe, op. cit., p. 149.

[2] Ibidem, p. 56.

[3] Jacques Borel, *Problèmes de l'autobiographie*, în *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, ed. cit., p. 85.

Rememorîndu-și viața, Moll nu se eliberează decît în declarații de resentimentele acumulate. Se conturează un imoralism al perspectivei sale, profitoriu pentru întreg romanul libertin. Din picaresc, Defoe păstrează procedeul scoaterii „oglinzii la drumul mare" [1]. Orice roman picaresc reprezintă o însăilare de medii sociale, realizată prin circulația gnomică a picarului. Dar în *Moll Flanders*, obiectivul începe să se deplaseze: nu mai interesează atît tablourile sociale, cît agresiunile erotice la care e supus picarul. Călătorind, Moll nu are prilejul să unească pe aceeași scenă narativă diversele medii sociale, cît să acumuleze stările de agresivitate erotică. Tensiunea picarescului baroc spre sacralitate este deturnată spre profana bucurie a prelungirii voluptății presupuse de „păcatele umane". Acest lucru este favorizat și de faptul că Defoe apelează la tradiția picarescului feminin, atît de bogat reprezentată, de la *Picara Justina* (1605) și pînă la Marivaux [2].

Picarescul aduce un urît de o valoare prozaică incontestabilă. Pledoaria pentru virtute, din romanele de mai tîrziu ale lui Prévost sau Goldsmith, avea o replică încă din moștenirea picarescă a barocului. Prin faptul că apelează la Moll Flanders pentru a face din ea naratorul dar și protagonistul romanului, Defoe sugerează romanului libertin de mai tîrziu una din modalitățile preferate. Se motivează pe această cale atît perspectiva naratorului — Moll nu a fost niciodată o naivă, căreia să-i scape semnificația evenimentelor trăite — dar și zona de fapte narate. Moll își pierde puritatea ca și Clarissa sau Julie, aceasta îi va modifica tot restul existenței, dar fără patetismul acestora. Ea rămîne lucidă și va încerca să trăiască în continuare. A fi picar în proza libertină înseamnă a-ți păstra luciditatea și instinctul de conservare într-o lume a agresiunii. Moll colecționează o întreagă expoziție de fapte urîte: se lasă violată, căsătorită

---

[1] Cf. S. de Sacy, *Le miroir sur la grande route* ..., Mercure de France, CCCVI, 1749, pp. 64—80.

[2] Cf. Jonas Andries van Praag, *Die Schelmin in der spanischen Literatur*, în vol col. *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, ed. cit., p. 149—164.

cu fratele agresorului, devine poliandră (adulteră chiar şi în aceste condiţii), prostituată, hoaţă etc. Moll trăieşte într-o lume lipsită de Dumnezeu, iar ca narator va aduna toate aceste piese la dosar: „Rămîneam părăsită de Dumnezeu, să duc mai departe aceeaşi viaţă de stricăciune“ [1]. Tot ceea ce va îndemna pe Pamela, Clarissa, Julie, Primrose, să prefere moartea în locul ruşinii, o îndeamnă pe Moll să-şi conserve cu orice preţ fiinţa şi să fugă de moarte. Moll nu este o sinucigaşă în numele virtuţii, căci îi lipseşte vocaţia sentimentală. Îşi încheie naraţiunea cu o netulburată seninătate: ultimul său soţ, care ştie tot ceea ce s-a petrecut o înţelege şi, după detenţiunea nevestei, va trăi alături de ea „cu inima uşoară“ [2]. Se poate închipui un Saint Preux apt de iertare, de a lua lumea aşa cum este, de a nu o urî pentru că nu îi acceptă eul acaparator? Imposibil, el nu e capabil de această profană perspectivă asupra lumii. Şi totuşi, Rousseau îl admira pe Defoe, lăsîndu-l pe al său Emil să citească un singur roman: *Robinson Crusoe*. Atît de puţin virtuosul Jean-Jacques — a cărui ridicare spre cultură a avut multe „guvernante“ care l-au rafinat — nu a acceptat în roman decît virtutea, unică şi inalienabilă. Iar Defoe a avut, în *Moll Flanders*, plăcerea de a arăta că, în firea lucrurilor, situaţia este esenţialmente alta.

Romanele lui Marivaux sînt în cel mai înalt grad adecvate scopului propus: de a demonstra că romanul libertin apare doar ca răspuns la exagerările sentimentaliste. El triumfă abia spre mijlocul secolului („între 1740 şi 1755 producţia libertină este cea mai abundentă“ [3]). În formele sale cele mai violente, utilizate de Sade sau Restif de la Bretonne, el succede marilor reprezentanţi ai sentimentalismului. Aceştia, alături de Mirabeau sau Cazotte, se manifestă în preajma revoluţiei sau în timpul ei (Cazotte, spre exemplu, a fost decapitat în 1792). În *Ţăranul parvenit* (1734—1735), Marivaux ne arată cum ar fi fost un roman cu tentaţii libertine, neaccentuate de obligaţii polemice. Romanele sale

---

[1] Daniel Defoe, op. cit., p. 113.
[2] Ibidem, p. 309.
[3] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 386.

premerg atît eflorescenţa sentimentalismului cît şi cea a libertinismului, încît el se situează în zona în care ostilităţile nu începuseră. *Viaţa Mariannei* s-ar putea integra pe linia sentimentalismului, după cum *Ţăranul parvenit* pe cea de factură libertină [1]. Dar numai forţînd lucrurile, căci altfel Marivaux rămîne un precursor, aproape indiferent la viitoarea ceartă. Le vom analiza, de aceea, laolaltă. Un antirousseauism *avant la lettre* al lui Marivaux a dictat includerea sa în acest moment al analizei. Sensibil creionat, cu patima semitonurilor sau nuanţelor, universul lui Marivaux trece de la lacrimi la cea mai pură comedie. El a respins ceea ce a constituit vocaţia lui Rousseau, a evitat să fie „propriul său călău", care s-a „chinuit mult el singur", „zăpăcind lumea" şi „înconjurînd jumătăţile de adevăruri de o falsă lumină a evidenţei", pentru „a pune pe cei orgolioşi ca şi pe cei slabi pe calea greşelii" [2].

Originea picarescă este evidentă în aceste romane ale lui Marivaux, *Viaţa Mariannei* şi *Ţăranul parvenit*. Ambele sînt variante ale povestirii autobiografice. În *Viaţa Mariannei*, autorul apelează la cunoscuta tehnică a ficţiunii nonfictivului: manuscrisul a fost găsit într-un dulap montat într-un perete, purtînd indubitabil marca unei *„écriture de femme"* [3]. Identitatea reală a autoarei, precum şi data la care a fost redactată autobiografia, este cunoscută autorului, dar el găseşte că e „mai bine de a suprima" amănuntul. Odată începută istoria propriu-zisă, Marianne îşi fixează ea însăşi identitatea picarescă: un copil părăsit de către călătorii unei trăsuri atacate de briganzi. Identitatea sa este că nu are identitate. I se va da un nume oarecare; dar ea va bănui că are o origine nobilă, după vestmintele purtate în clipa accidentului fatal, ca şi după nestinsele sale înclinaţii aristocratice. Ca orice erou picaresc, Marianne are o ereditate

[1] Prin factura sa, *Viaţa Mariannei* este un roman „sensibil" care se apropie de romanul sentimental. Dar consecinţele sale au fost mai importante pentru romanul libertin decît pentru cel sentimental.
[2] Saint-Beuve, *Pagini de critică*, ed. cit., p. 293.
[3] Marivaux, *Romans, récits, contes et nouvelles*, Gallimard, 1966, p. 81.
[4] Ibidem, p. 82.

încărcată: Moll era fiică de hoaţă şi va deveni ea însăşi hoaţă, Marianne este presupus aristocrată şi va redeveni aristocrată. Toate nenorocirile vieţii sale derivă de aici: este o aristocrată ca factură psihică, dar va fi tratată ca fiinţă plebee. De aceea, memoriile sale vor cuprinde calea prin care Marianne va urca treptele sociale, va redeveni aristocrată. Ea o rememorează la solicitarea unei prietene. Naraţiunea este destinată acestei partenere şi un dialog continuu o va întovărăşi, întrerupînd acţiunea şi explicînd-o. În cadrul acestui dialog, Marianne stabileşte condiţia naratorului şi avantajele sale personale: e o femeie frumoasă şi atrăgătoare. Frumuseţea chipului e decisivă în acumularea materialului epic, dar, în acelaşi timp, şi pentru spiritualitatea celei care povesteşte. „Nimeni nu are mai mult spirit decît noi cînd avem din el un pic", spune Marianne în numele frumoaselor, iar bărbaţii, „ascultîndu-ne vorbind, ne privesc, încît ceea ce spunem trage un profit din ceea ce se vede" [1]. Fiind agreabil, naratorul este convingător.

În contrast cu Marianne, Jacob — naratorul din al doilea roman — e ţăran şi nu-şi ascunde proveniența. Mai mult decît atît, dispreţuieşte pretinşii nobili sau fumurile aristocratice. Îşi explică această atitudine, avînd la dispoziţie o lecţie de viaţă care aminteşte de domnul Jourdain din *Burghezul gentilom* al lui Molière: „Am văzut, totuşi, numeroşi neghiobi care nu aveau şi nu recunoşteau alt merit pe lume decît acela de a fi născut nobil sau dintr-un rang înalt. Îi auzeam cum dispreţuiesc pe mulţi oameni care valorează mai mult decît ei şi asta numai pentru că nu erau gentilomi" [2]. Jacob îşi povesteşte viaţa, mînat de acest orgoliu de a-şi etala propria-i valoare, pentru a „înfrunta dispreţul"; vede „în acest curaj o noblеţe care-l face tare", are acea „semeţie care se confundă cu un orgoliu impertinent" [3].

Marianne şi Jacob sînt doi naratori de rang aristocratic — cea dintîi prin naştere, cel de al doilea prin valoare. De

---

[1] Marivaux, op. cit., p. 82.
[2] Ibidem, p. 567.
[3] Ibidem.

aceea, se simt superiori faţă de evenimente: „nu ştiţi că sufletul nostru este *mai mult superb decît virtuos, mai mult glorios decît onest* şi, în consecinţă, mai delicat în ceea ce priveşte *interesele vanităţii* sale decît veritabila sa onoare?“ [1]. Poziţia aristocratică îi conferă posibilitatea naratorului să se situeze într-un orizont de cunoaştere profundă.

Ce văd aceşti doi aristocraţi? Drumul spre recunoaşterea blazonului. Blazonul lui Marianne a fost pierdut în accidentul fatal, dar ea se va recunoaşte a fi fiica doamnei de Miran; Jacob, de extracţie rurală, va deveni un galant aristocrat sub numele de domnul de La Vallée. Drumul spre integrarea în casta „mai mult superbă decît virtuoasă“ este de factură picarescă. Cazul este similar cu cel al lui Gil Blas de Santillane al lui Lesage, servitorul ajuns senior. (A reuşi în viaţă se cheamă în Franţa secolului al XVIII-lea a deveni aristocrat; Moll se mulţumise cu starea de burgheză liberă, scăpată de deportare.) Astfel, naratorul se dezangajează de faptul narat. Picarul este ipostază trecută. Va fi, deci, un observator exact şi un „monteur“ clar.

Statutul de picar pe care şi-l acordă Marianne şi Jacob are şi o altă motivaţie: fiinţe sensibile, cu un suflet oricînd inflamabil, Marianne şi Jacob, plasaţi în straturile inferioare ale societăţii, nu-şi pot permite clipe de slăbiciune, căci acestea le-ar fi fatale. Starea de umilinţă îi obligă la prudenţă, la o atentă supraveghere a mişcărilor sufleteşti. Iat-o pe Marianne, pentru prima dată îmbrăţişată de un tînăr aristocrat: „Era un amestec de tulburare, de plăcere şi de teamă: da, de teamă, căci o tînără fată, înaintea învăţăturii, nu ştie unde duce sau poate duce totul: sînt emoţii necunoscute, care o cuprind, care dispun de ea, pe care nu le poate stăpîni. Noutatea stărilor o alarmează.“[2] Venit de la ţară, cu principii de viaţă specifice activismului rural, Jacob este, totuşi, circumspect şi el, dar într-un alt sens. Este dispus să înveţe şi, spre surprinderea celorlalţi, o face mai repede ca cineva să se fi aşteptat. Surpriza este mai întîi trăită de stăpîna lui, care-l întreabă de unde a învăţat arta amoru-

[1] Marivaux, op. cit., p. 131.
[2] Ibidem, pp. 126—127.

lui. Într-un mod care se va chema mai tîrziu rousseauism, Jacob îi răspunde: „Pe legea mea, pretindeți că este meritul dumneavoastră; eu n-am avut nici un alt profesor și, cum m-a învățat, așa predau“ [1]. Ca picari — „ființe vii cu toate riscurile“ — ei reprezintă ochii suspicioși prin care naratorul privește realitatea, calm și degajat.

Avînd un cap de pod în sensibilitate, agresiunea exterioară are obișnuita vigoare din romanul sentimental. Marianne, după o scurtă și tocmai de aceea fericită elevație spirituală în casa unui preot de țară, ajunge în grija domnului de Climal, viitorul agresor. Va rezista tuturor insistențelor și, grație nenumăratelor sale lacrimi, își va păstra inocența. În această latură, Marianne e un personaj sentimental. Oprindu-se la porțile virtuții, agresiunea erotică îi pune la dispoziție putința de a spune, fără rușine, adevărul. Nefericita Marianne poate fi, deci, cochetă. După Marivaux, ființa feminină are o dublă factură spirituală: alături de înclinația naturală spre rațiune, apare vanitatea de a plăcea — „alt fel spus, cochetăria“ [2]. Prima generează stăpînirea de sine, a doua capacitatea de a stăpîni bărbații — „cheia a tot ceea ce aceștia fac pentru a fi ai noștri“ [3]. Indiscutabil, Marianne este ea însăși o agresoare atunci cînd, deplin conștientă de „micul merit al micii mele figuri“, se duce la biserică pentru a se arăta lumii: „Eram toată întărîtată de plăcerea de a mă gîndi la ceea ce urma să mi se întîmple, îmi pierdeam răsuflarea; căci eram sigură de succes, și vanitatea mea vedea venind dinainte privirile care urmau a fi aruncate asupra mea“ [4]. Așa se ajunge la starea de agresiune, cînd constată că „nu voia să facă nimic cu amorul“ domnului de Climal. Onestitatea sa narativă este mult superioară Pamelei sau Juliei.

În privința lui Jacob, fondul de puritate îi este asigurat de mediul familiar, de igiena rurală. Ca și Marianne, el nu „e născut indiferent“, știe să admire „*la fraicheur et*

---

[1] Marivaux, op. cit. p. 574.
[2] Ibidem, p. 121.
[3] Ibidem, p. 122.
[4] Ibidem.

l'embonpoint“ [1] ale stăpînei sale. Sensibilizat puternic de prezenţa frumuseţilor feminine, el este la cîteva zile de la venirea la Paris „deja galant“ („*on est tout d'un coup né natif de Paris, quand on les voit*“ [2]). Desigur, el are dreptul natural să traverseze împreună cu stăpîna o „mică scenă mută care a fost cel mai plăcut lucru din lume“ [3], fără ca prin asta să-şi simtă prejudiciată puritatea. A-l egaliza cu o femeie, ar însemna să-l acoperi cu ridicolul cu care Fielding îşi va trata personajul principal din *Joseph Andrews*. Dar *Pamela* încă nu apăruse cînd Marivaux scrie primele cărţi din *Ţăranul parvenit*; el nu are în minte nici un fel de exagerare. Dacă însă virtutea Mariannei intră în stare de alarmă atunci cînd îi este propusă de M. de Climal ibovnicia şi nu căsătoria, cea a lui Jacob reacţionează invers. Cînd servitoarea Geneviève, amanta stăpînului său, doreşte cu orice preţ să-l aibă de soţ, onoarea se trezeşte în el şi o refuză. Urmează scena persecuţiei: stăpînul îi impune ca mireasă metresa şi-i dă un ultimatum: metresa rîvneşte la harurile naturale ale ţăranului („Ea mă strigă de mai multe ori cu un ton plîngăreţ: Jacob! ei! dar vorbeşte-mi deci, Jacob. — În douăzeci şi patru de ore, domnişoară“ [4]). Dar totul se încheie cu bine, căci stăpînul dictator moare în urma unui atac de apoplexie. Recurgerea la acest *Deus ex machina* va reveni într-o neaşteptat de deasă frecvenţă în romanul libertin. Într-un fel, Marianne este o Géneviève aristocrată; ea acceptă curtea stăpînului din motive financiare. Acesta era „aranjamentul“ său („Dar cu toate acestea, după ce am fost sigură că domnul de Climal mă iubea, mă hotărîsem, dacă el mi-ar fi vorbit despre asta, să-i spun că ar fi fost inutil să mă iubească. După care voi lua fără scrupul tot ceea ce el va vrea să-mi dea /.../ “ [5]). O tehnică savantă îl stîrneşte pe agresor să se desfăşoare. Climal îi atrage mereu atenţia că nu este un sfînt („nu-mi este inter-

---

[1] Marivaux, op. cit, p. 575.
[2] Ibidem, p. 572.
[3] Ibidem, p. 575.
[4] Ibidem, p. 589.
[5] Ibidem, p. 162.

zis să iubesc, sînt liber"), că îi dorește o conduită lipsită de „austeritatea moravurilor", de „rigiditate și severitate" [1].

În ciuda diferenței dintre *Viața Mariannei* și *Țăranul parvenit*, primul cultivînd situații sentimentale iar cel de al doilea manifestînd predilecții pentru cele libertine, perspectiva naratorului are aceeași patimă pentru amănunt și exactitate. Așa după cum pe Moll Flanders o împiedicau amănuntele să se arate mai bună decît este, tot așa detaliile îi seduc pe Marianne și pe Jacob. Contradicția dintre intenția naratorului și particularitatea faptelor narate creează la Marivaux o verosimilitate care va fi exploatată de romanul libertin. Nararea faptelor într-un asemenea contrapunct față de intenția narativă, acest contrapunct act narativ — act narat va fi readus în actualitate de romanul antiromantic al lui Stendhal. Uitata literatură libertină va fi prezentă în memoria lui Stendhal, care, deși mare admirator al lui Rousseau, se va domina pe sine și personajele sale din *Mînăstirea din Parma* sau *Roșu și Negru* prin contrapunctul libertin. De aici va proveni una din contradicțiile „beylismului", dintre impulsul romantic și luciditatea libertină, care stă în centrul activității psihice a unui Julien Sorel sau Fabrice del Dongo. Reacția antiromantică va redescoperi, așadar, virtuțile narative ale lui Marivaux și ale urmașilor săi libertini.

Marianne are o nestinsă oroare pentru căderea în viciu, cu nimic inferioară unui narator sentimental. Dar ea este o cochetă. Cu alte cuvinte, refuză să patetizeze stările agresive prin care trece, convinsă că frumusețea ei este cauza presiunilor și, mai mult decît atît, știind cum să scape de ele. Din conștiința frumuseții sale, răsare siguranța în acțiune. Solicitată de situații violente, ea își păstrează luciditatea, posibilitatea de a se vedea „în oglindă". Voința de a fi liberă nu o împiedică să-și recunoască frumusețea și nu face din ea un soi de autoflagelare, ca Pamela sau Julie. Din contră, ea știe că tot ce are este frumusețea și că aceasta este singura modalitate „prin care poate să-și facă prieteni" [2].

---

[1] Marivaux, op. cit., pp. 162 și 165.

[2] Ibidem, p. 114.

Cochetăria personajului dă putința naratorului de a fi mai aproape de faptele narate, de a nu evita complexitatea stărilor prin care el trecuse ca personaj, de a se arăta, cu toate riscurile, așa cum este. Prezența viciului nu-l persecută pe Jacob, nici ca personaj nici ca narator. Sănătos căci vine de la țară (nici Rousseau nu l-ar putea contrazice!), pe deasupra frumos, el este dispus să profite de imoralitatea lumii pariziene. Adică, exact de ceea ce se va feri Saint-Preux. El nu crede că viciul mutilează, deci nu-și pierde timpul să-l combată, ci profită de el pentru a-l vedea. Pentru aceasta, Jacob, narator și personaj, are ceea ce-i trebuie. Ca narator, nu se ferește să relateze situațiile erotice; ca personaj, are vocația să se introducă în ele. Devenit domnul La Vallée, Jacob nu face altceva decît să descopere cît mai multe doamne care i-ar putea oferi aventuri galante: doamna Ferval, doamna de Fécour, doamna de Dorville (romanul este neterminat). Relatînd cele petrecute, nu devine un moralist decît în limitele impuse de realitate. Furiei moralizatoare îi corespunde aici o descripție comică a secvențelor de viață. Jacob are capacitatea să-și bată joc de sine însuși atunci cînd va trece prin evenimente erotice îngrozitoare, căci știe — ca și Moll — că, fără acestea, nu s-ar putea trăi. Căsătorit cu domnișoara Habert cea mică (o cucernică fată în jur de 45 sau 50 de ani, nu se știe precis), Jacob-naratorul, cu experiența sa ulterioară faptului narat („am văzut destule amoruri în viață, în rest ...") — înregistrează situația căreia a trebuit să-i facă față. Faptul e excepțional fiindcă „n-a văzut nimic egal amorului soției sale": „Pentru a iubi ca ea, trebuie să fi fost treizeci de ani cucernică și în timpul a treizeci de ani să fi avut nevoie de curaj, pentru a rămîne așa /.../" [1]. În momentul cînd narează, ca și în momentul cînd a trecut prin evenimentele nupțiale, Jacob nu are nici o clipă de dezgust, căci a făcut totul dintr-o „înclinație" firească a fizicului său sănătos. Omonimia naratorului cu personajul nu devine o piedică pentru a înregistra realitatea, apropierea de ea nu provoacă o tulburare senzo-

[1] Marivaux, op. cit., p. 702.

rială. Romanul libertin (aici în situaţia sa originară) răspunde efuziunilor sentimentaliste prin siguranţa impresiilor.

Vocaţia de autor de comedii a lui Marivaux are o importanţă decisivă pentru situarea sa la originea romanului libertin. Prin abordarea comică a realităţii, el impune atenţiei contururile formale ale obiectului, lăsînd pe al doilea plan trăirile interioare. La el apare acea golire de afectivitate şi interioritate, specifice autorului comic dar şi celui libertin. Marivaux aşază la baza romanului libertin condiţia comică. Se desfăşoară astfel o acţiune de readucere a realităţii narative la ordine, claritate şi precizie interpretativă. Fundamental, acest roman demonstrează că existenţa nu poate fi supusă unor principii. În faţa principiilor de viaţă triumfă viaţa. Acceptînd aceasta, romancierul libertin va lăsa libertatea desfăşurării evenimentelor, fără să mutileze omul prin prejudecăţi. Absenţa prejudecăţilor stă la baza naraţiunii sale şi ea nu devine stridentă decît atunci cînd romanul sentimental şi moda sa i-o va impune. Calea salvării va fi înfăţişată comic, iar omul libertin este o fiinţă care ştie să rîdă. Filozofii care au spus că omul este „un animal care ştie să rîdă" primesc în libertinism un argument deloc neglijabil [1].

Nu sînt evitate marile probleme ale secolului, cum ar fi opoziţia dintre religiozitate şi libertate raţională. Romanul libertin constituie una dintre cele mai consistente suspiciuni la adresa măştilor şi deghizărilor religioase. Repulsia faţă de cucernicie — comună cu Rousseau, dar contrarie faţă de poziţia lui Richardson sau Goldsmith — este evidentă la Marivaux. Ea se manifestă atît în discursurile narative ale lui Jacob şi ale Mariannei, cît şi în evenimentele relatate de aceştia. Nici unul dintre ei nu este un cucernic. Viziunea lor picarescă nu mai are nimic din tristeţea originar barocă în faţa nimicniciei existenţei umane. Iar în realitatea văzută de aceşti picari, care nu văd fiinţa umană castrată, apar continuu cucernici posedaţi de dorinţe refulate. Agresorii erotici sînt asemenea „pocăiţi". În *Ţăranul parvenit*, se formulează clar ideea: pocăiţii „supără lumea", nu au decît „buze"

[1] Henri Bergson, *Le Rire*, ed. cit., p. 3.

dar nu și „inimă pioasă"; ei nu merg la biserică „decît pentru a merge acolo, pentru plăcerea de a se găsi acolo", nu au nimic din umilința autenticilor pioși" [1]. Domnul de Climal reprezintă pentru Marianne același caz de „pioșenie", ca domnișoara Habert pentru Jacob. Față de intenția lor de a nu părăsi „sfintele exerciții", Marianne și Jacob au plăcerea de a-i provoca. Marianne își supune agresorul la o treptată dezvăluire a intențiilor, îl obligă pe binefăcătorul său să se arate din ce în ce mai complet: de la gestul de bunăvoință gratuită, de la intențiile prime de a-și face fericită pupila, de la prietenia dezinteresată, la declarațiile furtunoase de dragoste, la presiuni administrative și la amenințări de tot soiul. Spectacolul disprețului este așadar prelungit, pentru a mări plăcerea descompunerii măștii. Ceea ce favorizează încetineala e aceeași înclinație către cochetărie: Mariannei îi plac atențiile prețioase ale pocăitului, care îi întîrzie hotărîrea finală de a-l executa pe pisălog („sciuba mea mă părăsi, un viu sentiment de recunoștință îi luă locul și mă aruncai asupra mîinii sale pe care am cuprins-o cu foarte mare mulțumire și plîngînd aproape de sensibilitate" [2]). Dezgolirea morală este mult mai ușoară pentru Jacob. Presimțind că în intențiile domnișoarei Habert se ascunde o îndelungată nerealizare erotică, o ajută el însuși să ajungă la rostirea dorințelor. Arma secretă a lui Jacob este declarația de dragoste — pe care o poate face în fața oricărei femei, indiferent de vîrstă, frumusețe, condiție socială. Repetîndu-și galantele oferte verbale, el sfîrșește prin a-și sili partenerele la reciprocitate. Altfel spus, el pozează în agresor, dînd satisfacție adevăratelor agresoare, făcîndu-le să pară victime ale propriilor sale insistențe. „Ei bine! copilul meu, tu tocmai îmi dezvălui inima ta: trebuie să ți-o deschid pe a mea", îi declară domnișoara Habert, „aruncînd un suspin care pleca dintr-o abundență de tristețe". Și iată ce recunoaște pocăita: că de mult voia să fugă de acasă; că nu se consideră prea bătrînă pentru a renunța la căsătorie; că a fost disperată căutînd un „om cinstit, căruia să nu-i placă nici prea mult femeile, dar

[1] Marivaux, op. cit., p. 603.
[2] Ibidem, p. 104.

nici melancolia"; că a aşteptat ca „providenţa, căreia îi acorda totul, să o facă să găsească ceea ce a căutat"; că întîlnirea lor întîmplătoare pe Pont Neuf nu a fost chiar atît de nevinovată etc.[1] Jacob răspunde prin nerăbdare, printr-o continuă grabă, dovadă supremă a pasiunii sale. Chiar dacă Marianne e răbdătoare iar Jacob nerăbdător, calitatea lor este aceeaşi: prin pacienţă sau impacienţă, ambii se dovedesc a fi periculoşi. Ceea ce-i spune doamna de Miran lui Marianne, îi spune doamna de Ferval lui Jacob: „Tu mă farmeci, La Vallée, şi tu eşti cel mai periculos băieţel pe care-l cunosc"[2].

Agresorii poartă la Marivaux masca pioşeniei. Ceva îi învaţă că pioşenia favorizează apropierea de victimă şi cucerirea ei. Naratorii lui Marivaux au plăcerea de a dezvălui adevărata stare de lucruri, au voluptatea de a se lamenta: „Biata umanitate, la ce este ea supusă! Ce mizerie!"[3]. De aceea Jacob şi Marianne sînt circumspecţi, au întotdeauna bănuieli asupra bunelor intenţii. Prin ei, se conturează o adevărată literatură a bănuielii. Marivaux îşi construieşte romanele printr-o galantă suspiciune a naratorului faţă de el însuşi ca personaj. Ceea ce le pare unora prin excelenţă o cucerire a literaturii, mai mult sau mai puţin, de ultimă oră, este prefaţat încă de Marivaux şi descendenţii săi de factură libertină. În afirmaţia: „Iată de ce personajul nu mai este astăzi decît umbra lui însuşi", acest „astăzi" trebuie mutat în urmă cu două secole[4]. Suspiciunea lui Jacob porneşte din credinţa că faptele nu sînt atît de lesne de înţeles, că există ceva ascuns la baza lor: „Există lucruri despre care nu se poate reda nici spiritul, nici maniera"[5]. De aici porneşte atît nevoia de exactitate a personajului, cît şi precizia descripţiei naratorului. Oricît de inocenţi se pretind la un moment dat al acţiunii, Jacob şi Marianne prevăd ceea ce se va întîmpla, sînt pregătiţi să reacţioneze. Din suprapunerea şi comparaţia evenimentului prevăzut şi evenimentului

---

[1] Marivaux, op. cit., p. 644.
[2] Ibidem, p. 712.
[3] Ibidem, p. 192.
[4] Nathalie Sarraute, *L'ère du supçon*, Gallimard, 1956, p. 88.
[5] Marivaux, op. cit., p. 610.

petrecut cu adevărat, izvorăşte luciditatea atît de necesară naraţiunii libertine. Chiar dacă poartă masca purităţii, inocenţa lor e falsă, din moment ce este bazată pe atîta circumspecţie. Din această cauză, naratorii libertini sînt, într-adevăr, periculoşi.

Din păcate, ambele romane ale lui Marivaux despre care am vorbit aici sînt neterminate. *Viaţa Mariannei,* apărută din 1731 şi continuată pînă în 1741, va fi continuată de doamna Riccoboni, care-i adaugă în 1745 o a douăsprezecea parte. *Ţăranul parvenit,* scris în 1735, rămîne şi el o operă neterminată. Dacă, însă, *Viaţa Mariannei* avea un final fericit, uşor de presimţit, ar fi fost mai interesant de văzut care ar fi fost acela al *Ţăranului parvenit.* Scriind finalul romanului prim, doamna Riccoboni o părăseşte pe Marianne în clipa certitudinii că nimic nu o va mai împiedica să fie soţia lui Valville. Dar Jacob este uitat în ajunul marilor sale victorii, care, judecînd după antecedente, ar fi fost de factură libertină. Neprevăzuta scenă finală îl arată cum — emoţionat şi complexat de propria incultură — asistă la spectacolul Comediei Franceze cu *Mithridate.* Marivaux — care moare mult mai tîrziu, în 1763 — se opreşte. De aceea, continuarea, în sensul plenar al cuvîntului, revine unor autentici romancieri libertini.

Una dintre soluţiile narative des folosite de romanul libertin este inaugurată de Duclos în *Histoire de Madame de Luz. Anecdote du règne de Henri IV* (*Istoria doamnei de Luz. Anecdotă din vremea domniei lui Henric al IV-lea* — 1741). Prezenţa literară a lui Duclos este extrem de ciudată. Prin relaţiile personale, se simţea atras de spiritul sentimental. Duclos este prieten cu Jean-Jacques Rousseau. Crezînd că va muri răpus de complotul universal, acesta îi declară într-o scrisoare de la 1 august 1763: „Amintiţi-vă cîteodată de un om care vă iubea tandru şi sincer şi nu uitaţi că în ultimele clipe, cînd mintea şi inima sa au mai fost libere, el le-a destinat dumneavoastră". Pe de altă parte, Duclos este autorul unui manual de comportament în societate, *Consideraţiuni asupra moravurilor.* Are pasiuni de istoric — *Istoria lui Ludovic al XI-lea, Memoriu asupra originii şi revoluţiilor limbii celtice şi franceze, Istoria Aca-*

demiei Franceze. Istoriei secrete a lui Procopiu, îi replică prin *Memorii secrete asupra domniei lui Ludovic al XIV-lea, asupra Regenței și domniei lui Ludovic al XV-lea.* Pretutindeni, Duclos este un moralist, dar — așa cum îi reproșa Rousseau — vedea omul în general, fără deosebiri. Cariera de moralist l-a convins pe Duclos de existența unui omniprezent terorism individual și acestuia îi va consacra romanele sale. Este, de aceea, inacceptabilă calificarea sa ca autor de „romane de moravuri". Acest termen este — credem — inoperant, întrucît orice roman este — într-un fel sau altul — de „moravuri". De bună seamă că *Noua Eloiză* sau *Vicarul din Wakefield* sînt și ele romane de moravuri. Duclos este un moralist, dar un moralist care în romane se travestește în libertin. Originea acestei stări de lucruri o găsim formulată în fragmentul intitulat *Dissimulation* din *Sur la politesse et sur les louanges*: „Să lăsăm celor care sînt însărcinați de a veghea asupra moravurilor grija de a face auzite adevărurile dure; vocea lor nu se adresează decît mulțimii; dar nu se corijează particularii, decît dovedindu-le interesul pentru ei și menajîndu-li-se amorul propriu"[1]. Așadar, în conștiința lui Duclos, există o diferență între adevăr moral și actul moralizării. Această diferență îl preocupă, iar în roman va încerca să o reducă. Dar este greu de știut dacă a făcut apel la situații de extremă duritate, pentru că și-a asumat atribuțiile de „însărcinat cu vegherea moravurilor" sau pentru că a vrut să arate că nimic nu mai poate șoca amorul propriu al oamenilor. Oricum, situația este aceeași: evenimentele narate de Duclos au la bază nu o simplă agresiune, ci o tentativă de asasinat moral.

Ca atîția alți scriitori ai secolului, Duclos își întovărășește romanul cu o „argumentație", cu o sumară teorie. Ca și Rousseau, abatele Jaquin etc., el se declară împotriva romanelor. În *Lettre á l'auteur de M. de Luz*, el își explică disprețul față de acest gen, imputînd romancierului perversitatea de a mînui ficțiunea, alterare a realității: „Autorii de romane s-ar fi servit deci fericiți de alterarea istoriei,

[1] Duclos, *Oeuvres complètes*, Imprimerie de Fain et compagnie, À Paris, 1806, vol. I, p. 93.

dacă ei ar fi putut să se flateze făcînd să fie luate imaginaţiile lor drept adevăruri; dar, văzînd că nu ar putea pretinde mai mult, ei s-au consacrat în mod unic ficţiunilor"[1]. Considerînd realitatea instituită de roman ca ficţiune, el apelează la nonficţiune, deci la istorie. Faptele narate trebuie aşadar să poarte pecetea documentului real. Pentru acest motiv, el îşi situează „anecdota" în trecut, în vremea domniei lui Henric al IV-lea. Iată cum, după ce combătuse romanele cavalereşti sau romanele istorice, secolul al XVIII-lea se reîntoarce la acest tip de naraţiune. Dacă actualitatea servise la începutul secolului ca probă a nonficţivului, acum situaţia se inversează: actualitatea este ficţiune, trecutul — cu documentele sale precise — este nonficţiune.

Luciditatea, necesară oricărui romancier libertin, este asigurată: autorul abordează realitatea în postura impersonală de istoric. El este distanţat de lumea personajelor sale, le înregistrează indiferent faptele. Îşi păstrează sîngele rece, căci a trecut foarte mult timp, din momentul cînd s-au petrecut pînă în momentul în care el le narează. Dar datarea faptelor narate îi serveşte lui Duclos şi pentru a arăta că marile evenimente ale istoriei se răsfrîng în viaţa particulară a indivizilor, că viaţa publică a unui regat poate avea consecinţe neaşteptate pentru virtutea unei femei. Istoria statului se intersectează cu istoria individului. Nimic surprinzător pentru cel care se ocupase de Ludovic al XIV-lea, de Regenţă sau de Ludovic al XV-lea. Libertatea individului se leagă de sistemul social şi de crizele sale. I s-a reproşat lui Duclos că înfăţişînd înfrîngerea doamnei de Luz ar fi fost un pesimist. Dar el nu este decît un istoric, pe care viaţa indivizilor îl interesează în al doilea rînd, numai în umbra mersului istoric.

Premisele conflictuale sînt aceleaşi, ca şi în romanul sentimental sau *Ţăranul parvenit* al lui Marivaux: „surpriza simţurilor", amorul. Omul este şi pentru Duclos o fiinţă prejudiciată sufleteşte de faptul că este sexuată. Această mutilare originară este mult mai evidentă în cazul femeii.

---

[1] Duclos, op. cit., vol. VIII, p. 337.

Mobilul existenței este formulat simplu: „Se pare că virtutea unei femei este în această lume o ființă străină, contra căreia totul conspiră"[1]. Conspiratorii sînt: iubirea, sărăcia, nefericirea, viciul. Adică, individul este învins chiar înainte de apariția agresorului; rezistența sa este doar o chestiune de timp. Libertatea naturală absolvă omul de vină și eroare, iar pe autorul de romane îl scutește de a-și mai claustra personajele în prizonieratul virtuții. Este o înțelegere a naturii și a libertății naturale mai înaltă, chiar dacă nu mai profundă, decît a lui Rousseau sau Goldsmith.

Impersonal (a se citi antisentimental), autorul relatează evenimentele în care este inclusă doamna de Luz. Primul tip de agresiune este amorul. De ea se îndrăgostește un întreg șir de adoratori ai frumuseții: marchizul de Saint-Géran, domnul de Thurin, Marsillac, Maran; mai mult chiar, era posibil ca și mareșalul de Biran să se înscrie pe listă, dar el era ocupat cu un complot antiregal. Fiecare dintre adoratori se va comporta în felul său. Saint-Géran este însă singurul care-i va înțelege scrupulele virtuoase, ceilalți vor face totul pentru a i le înfrînge. Dar Saint-Géran este și singurul „*amant aimé*". Cînd descoperă în sine flacăra sentimentului, doamna de Luz este decisă să o înăbușe și-i răspunde lui Saint-Géran cu aceeași virtute ca și Julie lui Saint-Preux. Dar fatalitate, Saint-Géran nu poate să se retragă la țară, căci domnul de Luz îl convoacă la o călătorie spre Paris. Soția sa știe că este pierdută: „Dacă mi-ar fi rămas oarecare speranțe, aș fi putut avea mai multă discreție"[2]. Marea problemă este, deci, nu atît virtutea, cît disimularea („Ea nu putea să mai disimuleze propriile sentimente pentru domnul de Saint-Géran"[3].) Se stabilește același *statu quo* ca și în *Noua Eloiză*: iubirea extraconjugală este admisă, dar nu și adulterul. Datoria impusă de codul moral este doar de ordin concret. Într-un fel, doamna de Luz este o Julie; virtuoasă căci își respectă soțul, imorală pentru că iubește pe un altul, ea distribuie precis fiecăruia

[1] Duclos, op. cit., vol. VIII, p. 195.
[2] Ibidem, p. 200.
[3] Ibidem, p. 205.

ceea ce i se cuvine. Dar, oricît de clare sînt separaţiile, ea nu poate să-şi recîştige seninătatea, căci „nu există adevărată liniște decît în virtute“[1]. Ea se simte vinovată pentru că nu s-a combătut pe sine, pentru că nu „a putut să-şi stăpînească mişcările inimii“[2]. Conştiinţa sa priveşte o problemă esenţială: cum se poate împăca fidelitatea prieteniei cu vivacitatea dorinţelor? Autorul remarcă: „Astfel de amanţi sînt mai stimabili decît soţii pe care legea îi forţează să trăiască împreună“[3]. Legată definitiv de Saint-Géran, doamna de Luz rămîne o soţie credincioasă.

Situaţia devine şi mai evidentă atunci cînd, fără să vrea, primeşte omagiile celorlalţi adoratori. Reacţia ei este intransigentă, asemănătoare celei a Juliei. Autorul reflectează: „Oricît de himerică ar părea această stare majorităţii oamenilor, pot prefera în locul ei o legătură languroasă, în care adesea dezgustul urmează plăcerii?“[4] Doamna de Luz evită depresiunea psihică ce urmează voluptăţii. Ea ştie foarte precis că „natura nu a ataşat vivacitatea gusturilor decît noutăţii obiectelor: şi dacă ar fi posibil să se zărească într-o singură clipă tot ceea ce este încîntător într-un obiect, ea ar inspira poate doar o singură dorinţă, iar plăcerea n-ar fi urmată de o a doua“. Ea încearcă să-i prelungească la infinit lui Saint-Géran noutatea sa ca obiect, să nu i se arate toată. Deci, doamna de Luz ştie tot ceea ce ştie un libertin: că dorinţele se tocesc, că numai noutatea poate scoate sufletul din amorţeală, că vivacitatea este doar starea dorinţei neîmplinite. Cu alte cuvinte, acceptă că toate acestea nu sînt „un viciu al sufletului“, ci „ale organelor noastre“[5]. Pentru toate aceste motive, doamna de Luz găseşte că este preferabil să-l întîrzie pe Saint-Géran, „descoperind doar succesiv latura incitantă a obiectului“. Autorul îi pedepseşte însă abaterea de la natură.

---

[1] Duclos, op. cit., vol. VIII, p. 214.
[2] Ibidem, p. 218.
[3] Ibidem, p. 219.
[4] Ibidem, p. 221.
[5] Ibidem.

Apare al doilea tip de agresiune asupra virtuţii femeii. Soţul, implicat în complotul mareşalului de Biran împotriva lui Henric, este arestat. Îşi lasă soţia pradă remuşcărilor; ea se consideră vinovată în faţa divinităţii de nenorocirea soţului. Sentinţa sa interioară este că-l va înlătura definitiv pe Saint-Géran, deşi acesta dovedeşte o neostenită luptă pentru a-şi elibera rivalul. Ea este pedepsită la modul major. L-a chinuit pe Saint-Géran cu o îndelungată aşteptare, i se va răspunde prin agresiuni fulgerătoare. A vrut să păstreze noutatea „obiectului", i se va dărui o repetiţie supărătoare. A vrut, nimic nu va mai depinde de voinţa sa, care a înfruntat natura. Primului versant, al purităţii nenaturale, îi succede varsantul pedepselor. Nu trebuie uitat acest lucru, pentru că la Duclos este încă evidentă procesualitatea prin care se ajunge la starea de teroare libertină. La Sade, ea nu va mai cuprinde decît versantul al doilea, primul considerîndu-se deja cunoscut.

Evenimentele care aparţin celui de al treilea tip de agresiune, teroarea libertină, sînt simple: domnul de Thurin, cel care-i făcuse avansuri şi fusese refuzat, devine printr-un joc al hazardului judecător în procesul de trădare al domnului de Luz. Este prilejul să-i atragă atenţia doamnei de Luz că „virtutea ar fi mai puţin preţioasă decît viaţa domnului de Luz"[1]. Cu un efort golgotic, doamna trece peste această prejudecată himerică; „acoperită de lacrimi, nu-l vede pe Thurin care „s-a lăsat în voia tuturor pornirilor ce nu aparţin decît amanţilor fericiţi, cu alte cuvinte amanţilor iubiţi"[2]. Încercînd să-şi revină, ea se relaxează purificîndu-se în apele naturii, dar o surprinde în timpul băii Maran, care se precipită spre ea cu *„dernières violences"*. Este salvată de alt îndrăgostit, de Marsillac, care-l omoară în duel pe Maran şi apoi porneşte să-şi găsească iubita, refugiată în pădure. Dar „frumuseţea în care era căzută, lăsa să se vadă mii de frumuseţi"; astfel încît, la picioarele unui arbore (arborele face parte din decorul libertin!) doamna de Luz „declanşează

[1] Duclos, op. cit., vol. VIII, p. 243.
[2] Ibidem, p. 262.

remuşcările cavalerului"[1]. Trecută şi peste aceasta, nimic nu pare că o mai poate surprinde. Dar ea mai are încredere, dacă nu în oameni, în cucernici. Prin masca cucerniciei, Hardouin se apropie de ea, îi pune opium în mîncare şi, iată cum „acest nefericit, liber de orice remuşcare şi presat de dorinţele sale cu atît mai violente, se lasă în voia celei mai negre dintre crime"[2]. După această exemplară pedeapsă, personajul este definitiv compromis. Deci trebuie distrus: doamna de Luz moare la timp, pentru a nu-şi mai prelungi agonia.

Toate acestea sînt lecţii pentru voinţa de negare a naturii. Ca dovadă, atunci cînd Saint-Géran află de la ea istoria violurilor, nu simte a „i se diminua iubirea". Duclos nu face din succesiunea violurilor un scop în sine, iar romanul său nu este nici pe departe pornografic. Intransigenţei doamnei de Luz i se potrivea această execuţie. În anul 1741, atmosfera începuse să se întunece cu nori sentimentali. Oricine poate observa cîtă asemănare există cu situaţiile romanului sentimental: Clarissa este inconştientă în actul pierderii purităţii; doamna de Luz este ba înecată de lacrimi, ba covîrşită de spaimă, ba inoculată cu opium. Dar ceea ce la Clarissa sau Julie este un act unic, la doamna de Luz se triplează. Acesta este unul din obişnuitele procedee de amplificare libertină. El derivă din amintita sa concepţie că noutatea obiectului este pierdută instantaneu, odată cu primul consum; pentru a exista aceeaşi vivacitate, trebuie schimbat sau obiectul, sau subiectul. Or, în cazul de faţă obiectul trebuia să suporte lecţia. Dar în această pedepsire a doamnei de Luz, ea nu rămîne singură; libertinii agresori sînt şi ei pedepsiţi, căci şi ei se abat de la natură: „Multiplicitatea obiectelor nu le mai oferă varietate: nimic nu le mai aţîţă gustul iar simţurile lor sînt istovite"[3]. Violenţii libertini sfîrşesc prin a deveni androgini; „Cînd îmbătrînesc, ei sînt obligaţi să renunţe la darul de a fi amabili şi, inutili femeilor,

---

[1] Duclos, op. cit., vol. VIII, p. 291.
[2] Ibidem, p. 316.
[3] Ibidem, p. 221.

mai presus de legătura dintre oameni, ei constituie disprețul celor două sexe"[1].

Libertinul este, în primul rînd, un moralist. Ceea ce se întîmplă personajelor sale nu are sens decît prin apelul la intenția autorului. Ca oricărui narator libertin, lui Duclos îi este specifică transformarea fabulei într-o lecție despre existență. Iar lecția libertină se concentrează în jurul distrugerii prejudecăților, a prejudecăților morale. Pentru a conferi statutul de realitate ficțiunii, el apelează la istorie. Situarea în trecut a conflictului lasă cititorului impresia că invenția este nulă, că autorul imită fapte petrecute cu adevărat, avînd scopul de a dezvălui ceea ce, într-un anume moment istoric, s-a arătat a fi etern valabil. Desigur, nu este vorba de un roman istoric în înțelesul impus mai tîrziu de mișcarea romantică, nu este vorba de a nara despre oameni și întîmplări de altădată cu conștiința timpului istoric, ireparabil scurs[2]. Romanul libertin de factură istorică, în linia căruia se situează Duclos cu a sa *Istorie a doamnei de Luz*, are la bază o viziune a omului în general, în afara unor variante istorice. Distanțarea de evenimente, de interioritatea și afectivitatea personajelor, îi oferă acestui roman nu atît posibilitatea de a picta o realitate din trecut, cît de a apela la autoritatea faptelor consemnate de istorie pentru a-și justifica lecția sa de libertate. Așa se explică preferința sa pentru istorie, manifestă într-o latură a romanului libertin, în care se va face simțită activitatea marchizului de Sade.

Dar *Istoria doamnei de Luz* are o importanță aparte și pentru alt motiv. Anume pentru a sublinia că apelul la un timp istoric despre care se povestește l-a obligat pe narator la o operație de corecție: întrebuințarea amplă a dialogului. Din postura cronicarului, care abordează din exterior fapte deja clarificate, cristalizate de trecerea timpului, Duclos simte pericolul că evaluarea timpului transformă actul narativ într-o neautentică abordare a realității. Cauza este dublă: în primul rînd, întrebuințarea persoanei a treia în narațiune ridică problema omniscienței autorului, a

[1] Duclos, op. cit., vol. VIII, p. 222.
[2] Cf. pp. 413—415.

garanţiilor pe care acesta le poate oferi cititorului său că evenimentele s-au desfăşurat în felul acesta şi nu altfel; în al doilea rînd, forma verbală de trecut riscă să devină mai mult o mutaţie în trecut a cititorului, decît o actualizare a faptelor narate, mai mult o pierdere din cantitatea de informaţii oferite de narator, decît o reţea de date prin care cititorul să poată vedea ceea ce s-a întîmplat altădată. Cu atît mai mult această cauză este eficientă în secolul al XVIII-lea, cu cît epoca, în ansamblul ei, întrebuinţase de predilecţie persoana întîi narativă iar trecutul verbului se referea la o realitate imediat anterioară. Duclos resimte riscul ca trecutul să se instituie ca un „aorist mitic"[1]. Ceea ce s-a petrecut altădată este adus în prim plan, în imediatitate, prin actualizarea vocilor personajelor. În *Istoria doamnei de Luz*, dialogul ocupă cea mai mare parte din întinderea discursului. Naraţiunea are rolul de a face din personaje parteneri ai dialogului (de a-i aduce în spaţiul dialogului şi a le trezi interesul pentru o oarecare dispută), de a lega dialogurile între ele. Prin aceasta, Duclos încetează de a mai fi „istoric", el este un romancier, căci s-a lansat spre trecut pentru a auzi ceea ce dispărutele personaje şi-au spus în secretele schimburi de replici. Se poate vedea că libertinul trebuie a se dovedi un maestru al dialogului.

Duclos dezvelește starea originară a romanului libertin, căci urmaşii săi — printre care se numără un Sade — nu vor prelua decît o parte din modalităţile sale. Sade va apela numai la versantul pedepsirii, excluzînd versantul prejudecăţilor, prezent încă la Duclos. Acelaşi Sade va prelua naraţiunea istorică, dar nu va mai aplica operaţia de corecţie a îndepărtării temporale, dialogul. Pe de altă parte însă, dialogul va fi preluat de o altă filieră libertină, care-i va acorda din ce în ce mai mult importanţă. Dialogul va duce în opera unor libertini la anularea pur şi simplu a naraţiunii, la transformarea spectacolului romanesc într-unul care are actualitatea unei reprezentaţii teatrale.

Scriitorul care a acordat amploarea maximă dialogului — modalitatea de actualizare a gesturilor verbale ale perso-

[1] Michel Butor, *Essais sur le roman*, ed. cit., p. 77.

najelor — a fost Claude-Prosper Jolyot de Crébillon[1]. Crébillon este un soi de Gide al secolului său. Moralist în toată puterea cuvîntului, el caută dincolo de spectacolul degradant al minciunii şi contrafacerii sociale, aceleaşi „*nourritures terrestres*". În întregime, opera sa este un protest faţă de moravurile contemporane, un protest care anulează fiinţa divină sub numele de Grand Singe, în *L'Écumoire (Spumătoarea —1734)*. Crébillon este şocat şi amărît de scena socială, ca oricare moralist; ca narator, devine un răzbunător entuziast al prejudecăţilor, al măştilor sociale. Numeroasele sale scrieri sînt consemnări cifrate ale unor situaţii şi personaje reale[2]. Dar, în acelaşi timp, Crébillon este şi un adversar neîmpăcat al scrierilor sentimentale, unul dintre aceia au sesizat ridicolul ceremoniilor sentimentaliste, periculoase prin forţa insinuărilor, dar neputincioase prin neverosimilul situaţiilor. În polemica sa cu Marivaux (din care nu vede decît „alambicuri de dozaj", „deghizări ale senzualităţii"), executor al lui Prévost şi Richardson, Crébillon conferă pieselor sale narative o bază sentimentală pe care o atacă prin dezvoltare. De aceea, libertinismul său poate fi citit ca o parodie antisentimentală.

Luptînd împotriva prejudecăţilor morale, acceptate sincer sau ipocrit, Crébillon apelează la acelaşi arbitru al secolului: natura. Prejudecata pedepsită este sensul fiecărei fabule ale sale. Ridicolul sentimental apare, după el, în faptul că personajul de această factură este robul prejudecăţilor, un violent apărător al lor, dar un incapabil de a trăi. Conştiinţa acestui scriitor este înveninată de prezenţa sentimentalilor. Din această cauză, Crébillon îşi bate joc nu numai de scriitorii sentimentali dar şi de cititorul său, neputîndu-l scoate din aceeaşi categorie. Libertinismul său transpare în felul cum selectează şi relatează evenimentele, dar şi în felul prin care îi place să-şi pună cititorul pe picior greşit prin prejudecăţile pe care i le bănuieşte. În *Spumătoarea*, Sagrenutio — o recunoscută caricatură a cardinalului Dubois — se adresează celorlalte personaje, dar „dacă el nu-şi bate joc

[1] Cf. pp. 118-119.
[2] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 372.

de cei care-l ascultă, e Crébillon cel care-şi rîde de cititorul său"[1].

Romanul *Sofaua*, scris cu un deceniu şi jumătate înainte de *Noaptea şi momentul*, este ilustrativ pentru romanescul lui Crébillon. Iar maniera lui Crébillon este comună întregului secol: naraţiunea autorului introduce cititorul pe scena în care un personaj îşi va nara propria sa existenţă[2]. Pentru acest lucru, Amanzei îşi alege cea mai amuzantă ipostază din existenţa sa: ciudata sa metamorfoză în sofa. Amanzei a fost transformat într-un anume moment al vieţii sale în obiectul casnic cel mai legat de aventurile galante ale stăpînilor săi. Ipostaza de obiect i-a pus la dispoziţie o cunoaştere a evenimentelor, cu atît mai covîrşitoare, cu cît nimeni nu a ţinut cont de posibila sa capacitate de cronicar. Metamorfoza, ignorarea de către ceilalţi a faptului că obiectul acesta nu este inanimat, motivează la Crébillon omniscienţa maximă a naratorului, conferă naraţiunii valoare de document. Tot ceea ce face Amanzei pentru a-şi salva stăpînul de spleen este o vastă operaţie de multiplicare: sofaua îşi schimbă necontenit stăpînii, pătrunde în intimitatea unui număr impresionant de oameni. Procedeul multiplicării nu este diferit de acela din *Gil Blas de Santillane*. Aşa cum Gil Blas îşi schimbă mereu stăpînii pentru a-şi extinde aventura prin toate mediile sociale, tot aşa sofaua este obligată să treacă în serviciul altor personaje, pînă cînd peisajul moral este acoperit în fiecare din punctele sale. Sofaua este un picar, care, dacă nu poate rătăci pe propriile picioare, este deplasat de personajele care intră succesiv în posesia lui. Amanzei narează faptele într-un dialog neîntrerupt cu suveranul, îi respectă dorinţele. Încadrată în dialogul sclav—stăpîn, naraţiunea are o funcţie în primul rînd excitantă. Şahul este unul din obişnuitele personaje libertine, disperate în lipsă de noutăţi erotice, înspăimîntate de repetiţia obsedantă a scenelor. Plictisit, el participă prin dialog la naraţiunea lui Amanzei cu spe-

[1] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 365.
[2] Cf. pp. 37—38.

ranţa că va depăşi inerţia simţurilor; pe scurt, naraţiunea sclavului are pentru el aceeaşi funcţie ca dansul cadînelor.

Modul în care naratorul îşi asigură omniscienţa nu-l nelinişteşte, căci el se află într-un spaţiu în care „metempsihoza" e acceptată. Nu i se pare nimic neverosimil în participarea sofalei la developarea energiei erotice din perspectiva indiferentă de obiect. Din contră, condiţia asexuată a naratorului se transformă în ochii săi într-o oglindă care dă relief ridicolului. Dialogul său cu naratorul va avea, de aceea, şi funcţia de reglare a excitaţiei. Cu alte cuvinte, ascultătorul îi impune naratorului viteza naraţiunii. Prin dialog, destinatarul naraţiunii demonstrează că viteza ei variază în relaţie cu valoarea detaliilor. „Personificat şi umanizat", punctul de vedere narativ suportă sancţiunea unui ascultător „personificat şi umanizat", care stabileşte ce detalii sînt irelevante, care sînt excesive sau care sînt locuri comune[1].

Sofaua este ilustrativă prin faptul că sugerează în ce măsură romanul libertin va apela la corecţia dialogului şi la plasarea fals exotică a evenimentelor narate. Dialogul este esenţial pentru a ridica temperatura verosimilităţii, exoticul sau straniul pentru a extinde capacitatea de experienţă a personajului. Iar ambele soluţii sînt prezente în romanul libertin al secolului al XVIII-lea, după cum vom vedea ceva mai tîrziu.

Crébillon însuşi a acordat dialogului o importanţă care a dus la distrugerea naraţiunii. Dialogul *Noaptea şi momentul* este unul dintre cazurile specifice de antiroman, aşa cum este acesta imaginat de secolul al XVIII-lea[2]. Cititorul constată că singura realitate a acestei opere este dialogul. Iluzia de realitate nu este posibilă. Astfel, acest antiroman este un spectacol care se dezvăluie pe sine însuşi, un spectacol al cuvintelor. Crébillon realizează în prezentul antiroman (ca şi Diderot, spre exemplu, în *Nepotul lui Rameau*), un scenariu eminamente fonic: cititorul nu poate înregistra decît ceea ce se aude. Ceea ce se petrece este o pură supoziţie.

---

[1] Robie Macauley and George Lanning, *Technique in Fiction*, Harper New Publishers, New York, Evansten and London, 1964, p. 132.
[2] Cf. pp. 63—65.

În *Noaptea și momentul*, totul începe odată cu intrarea lui Clitandre în camera Cidalissei, doi libertini care se cunosc foarte bine. Dialogul lor devine posibil, întrucît se află amîndoi într-un castel — un loc nedeterminat, unde s-au adunat mai mulți nobili pentru a-și alunga plictiseala. Din dialog, cititorul află — odată cu celălalt personaj — că există un motiv discret al întîlnirii nocturne. Cidalisse are de jucat un rol de intermediară a unei foste pasiuni, acum părăsite, a lui Clitandre, Célimène; simetric: Clitandre este legatarul unui oarecare Éraste, sedus de frumusețea Cidalissei. Din nefericire, nici unul dintre ei nu se arată prea favorabil față de misiunea celuilalt. Din această cauză se văd obligați să pună la punct cîteva adevăruri de ordin general; astfel, vocea Cidalissei arată că momentul, atît de îngrozitor în consecințe pentru oricare personaj sentimental (de la Pamela sau Clarissa pînă la Julie sau Olivia), „e o obligație pe care o ai în fața filozofiei moderne"[1]. Ambii admit că a cunoaște adevărul înseamnă descoperirea măștii pe care o poartă adversarul, iar declarația de iubire e un „mod mai politicos de a cere reciproc ceea ce fiecare simte că are nevoie"[2].

Acceptînd simultan că „doar gustul contează", Clitandre și Cidalisse nu sînt obsedați de prejudecata virtuții; ei s-au lăsat purtați în perfectă libertate de „gust". Pentru a-și dovedi această libertate dictată numai de considerente estetice, personajele se obligă reciproc, prin dialog, la narrea unor aventuri trecute. Se naște în dialog actul narării. Ceea ce îi justifică încă o dată apariția, este faptul că ambele personaje sînt tentate să-și impute că s-a abătut de la acest nobil articol programatic libertin. Astfel, Clitandre este stimulat de Cidalisse să-i relateze ceva din fosta sa relație cu Célimène; dar pe măsură ce el și-o amintește, iritarea Cidalissei crește. În fața nemulțumirii acesteia, Clitandre se lasă tentat de plăcerea de a-și bate joc de sine însuși:

---

[1] Crébillon fils, *Oeuvre de... Deuxième partie. Introduction et notes bibliografiques par B. de Villeneuve*, Bibliothèque des Curieux, Paris, 1913, p. 204.
[2] Ibidem p. 205.

„Aceste soiuri de aventuri sînt atît de puţin variate, încît cine o ştie pe una ştie o mie"[1]. În conştiinţa lui Clitandre şi a Cidalissei s-a produs o dedublare specific libertină: ca fiinţă raţională, fiecare recunoaşte invarianta evenimentului erotic, faptul că multitudinea nu înseamnă decît o repetiţie perfectă, lipsită de noutate; ca fiinţă sensibilă, nu poate renunţa la practicarea lui. Din această cauză, raţiunea nu are dreptul în ochii lor de a deveni o cenzură în activitatea sentimentală, ci doar oglinda autoironică. Distrugerea prejudecăţii se realizează prin faptul că ei încetează de a mai trăi spaime în faţa dezordinii sentimentale: „Noi sîntem libertini: eu nu aveam nimic în inimă pentru a mă apăra de ea"[2]. În absenţa cenzurii raţionale, în zona sentimentală nu se înregistrează nici o furtună, iar libertinul poate rămîne un lucid observator, al său şi al celui pe care vrea să-l captureze. În *Noaptea şi momentul*, situaţia este ilustrată clar de naraţiunea lui Clitandre despre aventura sa cu Araminte. Captivat de Araminte, Clitandre obţine în timpul unei plimbări prin natură dovada victoriei sale; neliniştit de insuficienţa şi sumara cunoaştere a obiectului, el o obligă pe Araminte să reia disputa în condiţii mai aristocratice. Dar, în silenţiozitatea camerei din palat şi la lumina lumînărilor, şocat de insistenţa tîrzie a acesteia de a i se face o nefolositoare declaraţie de iubire, Clitandre îşi simte curiozitatea arcuită la maximum; o priveşte şi constată că e dezagreabilă. Ratarea estetică îl face neiertător: cum şi-a permis Araminte să renunţe la prejudecăţi, să fie imorală, de vreme ce este urîtă? Răspunsul este simplu: Araminte este o fiinţă sentimentală, „are o imaginaţie prea vie şi prea dereglată..."[3].

Crébillon apelează la starea de agresiune libertină. Este aspectul cel mai important pus în lumină de *Noaptea şi momentul*: pentru ca oamenii să-şi păstreze libertatea de vorbire, ei trebuie să potolească invazia simţurilor. Relaţia verbală cu semenii este posibilă abia după ce furtuna erotică

---

[1] Crébillon fils, op. cit, pp. 207.
[2] Ibidem, p. 209.
[3] Ibidem, pp. 214—215.

se potolește. Dar lucrul nu este tocmai ușor, după cum s-a văzut, căci se poate întîmpla ca între parteneri să existe divergențe. Deși Clitandre și Cidalisse sînt lipsiți de prejudecăți, divergența lor îl forțează pe Clitandre să-și asume rolul de agresor, iar pe Cidalisse de agresată. Ceea ce la Prévost, Richardson sau Rousseau era fatalmente tragic, la Crébillon devine un joc de societate. În timp ce personajele își asigură libertatea pentru viitoarea reluare a ostilităților verbale, autorul își întreține cititorul cu o serie de considerații asupra actului lecturii. Intervalul de timp al muțeniei personajelor este ocupat de vocea autorului, care-și protejează eroii de „urechea" indiscretă a cititorului. Este una dintre cele mai interesante tehnici de bruiaj întrebuințate de antiromanul secolului al XVIII-lea[1]. Așadar, absența dialogului este la Crébillon tot atît de semnificativă ca și prezența dialogului. Absența dialogului este un spațiu alb, un spațiu al tăcerii, care marchează intermitența spațiului vorbirii; Clitandre și Cidalisse vor repeta scena jocului agresiv, iar noaptea aceasta nu e decît o repetiție a acestui moment, noaptea sau înmulțirea momentului de eliberare a vorbei, delimitată la un capăt de venirea serii, iar la celălalt de „diminețile Cytherei".

Noaptea și momentul demonstrează că luciditatea și discreția naratorului libertin are o destinație precisă: de a-și bate joc de înclinația spre ficțiune a cititorului. Seducătoare, narațiunea libertină își ironizează cititorul care s-a lăsat sedus. Semnificativă pentru cititor este sentința dată de Clitandre, atunci cînd Cidalisse insistă să i se povestească: „Eu doresc să vă fac această plăcere; dar nu vă sfătuiesc să credeți că vă dau pe nimic una din cele mai frumoase istorii, cu atît mai mult cu cît ea excită atît de viu curiozitatea voastră "[2]

Narațiunea este pentru Crébillon o incitare a simțurilor. El nu face, ca Duclos, o demonstrație a complexității ființei umane, ci îi speculează acesteia slăbiciunile. Demonstrația libertății erotice nu este făcută direct; el îi pregătește doar

[1] Cf. pp. 63-64.
[2] Crébillon fils, op. cit., p. 253.

apariția, prin exaltarea pe care i-o provoacă partenerului de lectură. Narațiunea sa este dansul imaginar al cuvintelor care tulbură, pentru a ilustra că este uman a nu dispreţui această tulburare. *Sofaua* rămîne deci modalitatea sa romanescă fundamentală. Dacă o distruge în antiromanesc, originile nu sînt mai puțin evidente. *Tablouri de moravuri ale timpului* dovedește constanța cu care Crébillon a utilizat perspectiva libertină în ansamblul corectiv al dialogului.

În acest antiroman nu apare un unic dialog, ci o succesiune de dialoguri. *Tablourile* sînt o succesiune de șaptesprezece dialoguri, de secvențe auditive. Ca și în *Noaptea și momentul*, replica personajului este singura realitate la dispoziția cititorului, iar ceea ce se întîmplă cu personajele o supoziție. Aici personajele sînt mai numeroase: Thérèse, Auguste, Mme de Se... etc. Și în acest roman, vorbitorii sînt libertini. Dar diferența provine din faptul că aici apar două categorii de libertini: libertinul mascat (Thérèse sau Auguste) și libertinul nedisimulat (Mme de Se...). Faptul este interesant și amintește de *Călugărița* lui Diderot. Ca și în pomenitul roman al lui Diderot, Thérèse înțelege foarte bine ce se întîmplă în jurul ei, dar fiind considerată încă o inocentă, întrebuințează în cuvinte aceeași „minciună" (obscuritate simulată)[1]. În dialog stau față în față oglinzi libertine, cu drepturi diferite de a numi stările: libertinul disimulat și ignorat ca atare, căruia i se cer amănunte de către libertinul nedisimulat, care crede că nu are nevoie să-și ia măsuri de precauție.

Dialogurile se desfășoară în diferite spații de emisie: mînăstire, alcov, anticameră. În fiecare din aceste spații, Thérèse începe prin a fi considerată o naivă și sfîrșește prin a se demonstra o versată. Școala erotică a fost urmată de ea în cel mai propice mediu, în mînăstire. Mînăstirea era în secolul al XVIII-lea locul destinat educării fecioarelor nobile și conservării lor pînă la momentul nupțial. Dar ea se dovedește a fi un spațiu al revoltei simțurilor. În acest antiroman al lui Crébillon, nu asistăm decît la reacțiile verbale ale personajelor. În absența unor agresori, tinerele pensionare se decid

[1] Léon Bopp, op. cit., p. 80.

să joace, rînd pe rînd, rolul acesta. Agresorul lui Thérèse este Auguste, o fată voinică și cu atitudini de satrap. Frustate de drepturile naturale, Auguste sau Thérèse devin vicioase. Sufocarea erotică nu este atît de tragică, ca în detenția — crezută infinită — a personajului lui Diderot; voluptatea se obține prin savante jocuri de societate [1]. În mînăstire se naște o adevărată congregație a tinerelor fete, care — aflate în pragul căsătoriei — își promit continuarea sfintelor lor legături și după ce vor fi „impurificate" de atribuțiile maritale.

Tablourile imorale sînt programatic alcătuite de Crébillon. El este un om al veacului al XVIII-lea, confruntat brutal de persistența instituțiilor fals virtuoase ori ascetice. Subjugată de prejudecăți, ființa umană se eliberează prin căile care-i stau la dispoziție. Întrucît calea este vicioasă, Crébillon trebuie să recurgă la proba documentului pentru a nu fi considerat un impostor. Crébillon nu înregistrează decît ceea ce își comunică personajele pe cale orală. Dialogul are și în aceste *Tablouri* funcția de reglare a povestirilor: Thérèse este obligată să povestească ceea ce a văzut, întîi de Auguste (despre jocurile din mînăstire), apoi de mama sa, Mme de Se... (despre evenimentele din noaptea nunții). Naiva Thérèse își salvează astfel partenerele din prizonieratul plictiselii. În al doilea rînd, dialogul pregătește actele erotice (Crébillon are și aici nenumărate ocazii de a întrebuința tehnica cortinei). Prin aceste două căi, *dialogul devine o înregistrare în contrapunct* a presupuselor evenimente.

Antiromanul este profund adecvat perspectivei libertine. Dialogul rămîne calea esențială prin care secolul al XVIII-lea îl realizează. Crébillon reprezintă din acest punct de vedere unul dintre modelele libertine de mare valoare ale secolului. Iar ingeniozitatea sa nu este cu nimic mai prejos decît a contemporanilor săi. Această ingeniozitate aparține, însă, unui revoltat. Crébillon este revoltat împotriva tuturor prejudecăților. Acest scriitor se răzbună și asupra patimei romanești a cititorului său. În ambele antiromane, Crébillon apelează la o

[1] Cf. Crébillon fils, *Tableaux des Moeurs du Temps, dans les différantes âges de la vie, suivis de l'Histoire de Zoïrette par Mis de la Popelinière*, À Venise, Chez Bellopalazzo, Imprimeur, f.a., pp. 35—40.

perfidă cale de oprire a curiozității cititorului doar la nivelul auditiv al faptelor. Dar suprema armă de răzbunare este extrasă din arsenalul de mijloace narative ale epocii: iritîndu-și cititorul, tulburîndu-l cu cortinele auditive, care-i bruiază perspicacitatea deductivă, dar indiscutabil seducîndu-l, îi prelungește stadiul de victimă. Așa cum Prévost adăugase *Memoriilor și aventurilor unui om de condiție Istoria cavalerului Des Grieux*, Crébillon adaugă *Tablourilor Istoria Zaïrettei*. Dar adiția la Crébillon nu mai poate fi trecută cu vederea, ca la Prévost. Istoria acestei Zaïrette nu poate fi citită ca un roman aparte, căci nu este consemnată decît partea a doua. Prima parte este povestită de Auguste (devenită Mme de Rastard) Thérèsei, în cadrul dialogului cu care se încheie suita de secvențe auditive. Prelungirea a fost asigurată printr-un indestructibil cuplu, format dintr-un antiroman fără sfîrșit și un roman fără început.

Nu mai puțin revoltat și răzbunător împotriva prejudecăților, influențat de Crébillon și continuator al său, este Diderot în primul dintre romanele sale, *Les Bijoux indiscrets* (*Bijuteriile indiscrete* — 1748). Îndemnat de Mme de Puisieux să-și încerce virtuțile narative în turnură libertină, Diderot apelează la un *fabliau*, intitulat *Le chevalier qui faisait parler les c... et les c...*[1]. Dar el este nu mai puțin dator *Sofalei* lui Crébillon. Din acest roman Diderot preia în primul rînd tipul de plasare extraeuropeană a unor aventuri erotice, avantajele miraculosului. Evident, e vorba despre o falsă străinătate, iar *Bijuteriile indiscrete* este unul dintre cele mai savuroase romane cu cheie din literatura iluministă.

Bijuteriile indiscrete fac parte din aceeași familie cu *Sofaua*, *Tanzai și Neadarné* (1734) ale lui Crébillon și *Confesiunile contelui de **** (1742) ale lui Duclos. Dar Diderot întrebuințează generatori care depășesc în subtilitate operele contemporanilor săi. Modalitățile narative sînt extrase din arsenalul epocii. Astfel, narațiunea din acest roman are o adresă precisă, este destinată unei misterioase cititoare, pe nume Zima[2].

---

[1] Cf. Henri Bénac, *Notes*, în Diderot, *Oeuvres romanesques*, ed. cit. p. 837.

[2] Cf. Diderot, op. cit, p. 1.

Diderot nu rezistă tentației de a se „umaniza și personifica", de a se include în cîmpul de desfășurare al ostilităților. Participarea sa la realitatea narată este marcată prin dialog. Prin dialog, narațiunea devine un soi de convorbire cu cititoarea Zima. Pentru a înlătura suspiciunea de invenție, Diderot recurge și el la ficțiunea nonficțivului: el este doar interpretul unui manuscris african. Motivația e aceeași din *Don Quijote* al lui Cervantes: autorul reface în montajul propriu narațiunea cuprinsă într-un manuscris de proveniență neeuropeană. Adeseori, el este victima imperfecțiunii unor traducători ignoranți ai acestuia: „Aici ignoranța traducătorilor ne-a frustat de o demonstrație pe care autorul african ne-ar fi conservat-o fără îndoială" [1]. Diderot recurge — pentru a forța criteriile de verosimilitate ale cititorului său — la o narațiune de gradul al doilea: susține că nu face altceva decît să renareze o narațiune, ajunsă la el cu un însemnat coeficient de pierdere a detaliilor. Perspectiva sa este intermediată de capacitatea cognitivă a naratorului african, redusă de capacitatea cognitivă a traducătorilor. Prin formula de adresare a narațiunii, el avertizează că romanul său are o cheie, că instituie o obscuritate savuroasă, ce va avea cu siguranță nevoie de un interpret. Verosimilitatea în acest roman se obține printr-o raportare orizontală la verosimilul altor romane. Miraculosul este un truc narativ, o referință la lecturi anterioare, lesne acceptat de versatul său cititor de romane: „Niciodată nu a fost ceva asemănător, decît în anumite romane franceze" [2].

Într-un fel, *Bijuteriile indiscrete* sînt o variantă franceză și libertină a *Călătoriilor lui Gulliver*. Falsa străinătate, miraculoasa străinătate, este o distorsionată oglindă a realității imediate. Deosebirea este că aici nu mai apare un Gulliver care să călătorească spre spațiile miraculoase, lui Diderot fiindu-i suficient să interpreteze un manuscris provenit din ele. Datarea și localizarea este realizată cu același gust al preciziei ca și în opera lui Swift: evenimentele se petrec începînd cu „anul de la facerea lumii 1.500.000.000.200.001,

[1] Diderot, op. cit., p. 22.
[2] Ibidem, p. 5.

al imperiului din Congo anul 3.900.000.700.003", odată cu suirea pe tronul Congoului a lui Mangogul, în anul un milion două sute treizeci şi patru de mii cinci sute de domnie în linie directă a rasei sale [1].

Ce s-a întîmplat sau se va întîmpla în acest Congo misterios, care să merite atenţia unui narator libertin? Interesul este provocat de faptul că Mangogul a eliberat fiinţa umană de prejudecăţi, i-a restituit libertatea naturală: „Mangogul nu a fost mai puţin amabil în seraiul său decît măreţ pe tron. El nu era deloc de acord să-şi regleze conduita după uzanţele ridicole ale ţării sale. El sfărîmă porţile palatului locuit de femei; el alungă de aici aceste paveze injurioase la adresa virtuţilor lor /.../; se intra la fel de liber în apartamentele lor, ca în oricare mînăstire de călugăriţe din Flandra /.../" [2] Felul cum ajunge Mangogul la această eliberare din constrîngerile morale aminteşte de educaţia lui Gargantua: „Graţie fericitelor dispoziţii ale lui Mangogul şi lecţiilor continue ale profesorilor săi, el nu a ignorat nimic din ceea ce un tînăr prinţ are obiceiul să înveţe în primii cincisprezece ani ai vieţii sale şi a ştiut la vîrsta de douăzeci de ani să bea, să mănînce şi să doarmă la fel de perfect ca oricare potentat de vîrsta sa" [3]. Faţă de nesecatele şi uriaşele pofte gargantuelice, Mangogul este un pigmeu plictisit şi libertin. „Varietatea amuzamentelor care vă urmăresc nu a putut să vă apere de dezgust", îl face să înţeleagă frumoasa sa ibovnică, Mirzoza. Saturat de exerciţiile erotice, suveranul Mangogul (în care contemporanii lui Diderot îl vedeau pe Ludovic al XV-lea) caută salvarea în magie. Salvatorul este „hipocondriacul" Cucufa, care — „refugiat în vid, pentru a se ocupa în întregime după placul său de perfecţiunile infinite ale marei Pagode" [4] — îi oferă un inel fermecat de argint, capabil să-i satisfacă curiozitatea infinită, să redea cunoaşterii libertatea nelimitată. Dezamăgit de repetiţiile obsedante, Mangogul — ca şi Schach Bahan,

---

[1] Diderot, op. cit., p. 5.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem, p. 4.
[4] Ibidem, p. 8.

Cidalisse sau Clitandre — nu se poate fortifica decît prin naraţiuni libertine. Or, inelul fermecat este instrumentul magic prin care femeile de la curte vor fi obligate să facă ceea ce femeile nu fac niciodată („a vrea ca femeile să-şi destăinuie aventurile, asta nu s-a întîmplat niciodată şi nici nu se va întîmpla niciodată“ [1]). Calitatea magică a inelului este astfel definită de Cucufa: „Toate femeile asupra cărora veţi întoarce montura, îşi vor povesti intrigile cu glas tare, clar şi intelegibil.“ [2]

Forţa inelului miraculos aparţine naraţiunii, el transformă victimele în naratori. Romanul colectează o serie vastă de asemenea naratori fără voie. Avantajul „miracolului“ este că sinceritatea, deşi nedorită, va fi absolută. Inelul obţine din partea lor un soi de dicteu automatic. Voinţa contrară, luciditatea mincinoasă, devin imposibile.

Libertinismul apare în *Bijuteriile indiscrete* numai în măsura în care stăpînele se opun cu toată puterea trădării bijuteriilor. Ceea ce era la Crébillon sofaua, este la Diderot bijuteria vorbitoare, martorul neştiut al evenimentelor. Bijuteria vorbitoare este un instrument libertin, întrucît pune în lumină distanţa dintre *être* şi *paraître*, dintre condiţia naturală a omului şi condiţia sa socială. Este aceeaşi pledoarie pentru renunţarea la „fanfaronada virtuţii“, pe care tahitianul Orou o considera specific europeană în *Supliment la voiajul lui Bougainville* [3]. Bijuteria care-şi trădează stăpîna ilustrează antagonismul dintre „omul natural“ şi „omul moral sau artificial“, prescurtează istoria socială: „Vreţi să ştiţi istoria prescurtată a aproape întregii noastre mizerii? Iat-o. Exista un om natural; a fost introdus în interiorul acestui om un om artificial; şi s-a dezvoltat în caverna un război continuu care durează toată viaţa“ [4]. Iar podoaba reuşeşte să demonstreze celui care o poartă că omul natural din sine este in-

[1] Diderot, op. cit., p. 8.
[2] Ibidem, p. 9.
[3] Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville ou Dialogue entre A. et B. sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*, în *Oeuvres philosophiques*, ed, cit., p. 499.
[4] Diderot, op. cit., p. 4.

vincibil. Pe scurt, bijuteria este un nedorit intermediar în defulare sau, în termenii lui Diderot, instrumentul prin care omul artificial este introdus în „circumstanțe extreme care reduc omul la simplicitatea sa primară“ [1].

Nu este de mirare că Congoul, curtea princiară sau seraiul marei sultane (Manimonbanda) sînt descoperite a fi identice cu Franța, curtea de la Versailles sau anturajul Mariei Leczinska. Plin de speranțe, plictisitul dar curiosul Mangogul, alias Ludovic al XV-lea, mînuiește de treizeci de ori inelul său magic. Bijuteria aleasă ca victimă este stabilită după un plan minuțios, care nu diferă cu nimic de severul criteriu după care un Gil Blas își alesese stăpînii. Sînt realizate treizeci de secționări ale mediilor morale. Sînt intervievate bijuterii reprezentative pentru multiplele roluri sociale: a Alcinei (doamnă de onoare a Manimonbandei, soție a unui emir care se lăsase convins de inocența sa, ale cărei gînduri — „un emir valorează mai mult decît nimic“ — și plictiseală față de obligațiile gineceului — „trebuie ca un soț să fie un oaspete foarte important, judecînd după precauțiile care se iau pentru a-l primi. Ce de preparative! Ce risipă de apă de mirt!“ [2] — sînt trădate de cuvîntătoarea podoabă), a Zelmaïdei (o favorită care se plînge de operația de divulgare a bijuteriilor), a nevinovatei soții a lui Hussein (care declară, spre disperarea soțului care stă „pe un scaun, cu ochii închiși și cu mîna dusă la frunte“, că satisfacția sa erotică i-a fost oferită doar de brahmanul Egon), a schimnicelor Cléanthis („iar bijuteria, pretins virginală, mărturisi de a fi cunoscut doi grădinari, un brahman și trei cavaleri“ [3]) și Zéphirine (care „recunoscu că datora măruntului comisionar al casei titlul onorabil de mamă“ [4]), a tinerei novice Flora („Flora, răspunse bijuteria sa, a privit pe ascuns de mai multe ori printre gratii pe un tînăr ofițer“ [5], a fetelor „congregației coccisului lui Brahma“ (ceea ce „a atițat curiozitatea savanților“ [6]), a unei președinte

[1] Diderot, *Supplément* op. cit., p. 511.
[2] Diderot, *Bijoux indiscrets*, ed. cit., p. 13.
[3] Ibidem, p. 21.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem, p. 22.

marchize, a unei cucernice, a Ismenei (care-i aduce aminte virtuoasei stăpîne de „tînărul Osmin, de sangiacul Zégris, de maestrul de dans Alaziel, de maestrul de muzică Almoura“ [1]), a Manillei (care declamă disperarea stăpînei sale că nu mai are cu cine se juca, căci: Abidul trișează, Dares oferă numai „lovituri nefericite“, Mazulin este un „tezaur“ epuizat, „trecut prin mîinile Orissei“, Rica este un *„garçon à sec“*, Lazuli e atît de inert încît „nici cea mai nostimă femeie din Banza nu l-ar face să joace pe sume mari, iar Molli e doar un *„mince joueur“* [2]), a celor treizeci de fecioare care, aflîndu-se pe scena Operei, se trezesc cîntînd vodeviluri indecente „pe un ton atît de baroc și atît de nebun, încît ele formară corul cel mai extraordinar, cel mai gălăgios și cel mai ridicol care ar fi fost auzit înaintea și după cel al no... do...on (Manuscrisul a fost găsit stricat în acest loc“[3], a lui Thélis („rămasă virtuoasă șase săptămîni întregi după nuntă“ [4]), a veștejitei Haria (care, „foarte antică“, divulgă marea pasiune a stăpînei pentru cățeaua Zinzoline, „creatura cea mai mîngîietoare“ [5]), a văduvelor de război Isec și Phénice, a castei Fatmé, a înțeleptei Eglée (care se dovedește a fi taciturnă), a burghezelor venite la balul mascat din Banza, a Cypriei (care își relatează călătoriile prin Anglia, Austria, Italia — unde vede *„i piu furiosi cazzi“* —, Spania — *„una tierra donde pudiese gozar mis fueros sin partirlos con un usurpador“* —, Turcia — unde constată că un agă „valorează, el singur, cît un cardinal, patru duci, un lord, trei granzi de Spania și doi prinți germani“ [6]) și ale multor alte personaje feminine, ale căror „povestiri sînt infinit mai libere decît orice lectură clandestină pe care ele ar fi făcut-o vreodată“ [7].

Seria de divulgări începe odată cu intrarea inelului magic în posesia suveranului Mangogul și se încheie odată cu reîntoarcerea sa în buzunarul lui Cucufa. Reîntoarcerea sa este dictată de faptul că Mangogul, deși se jurase că se va abține,

---

[1] Diderot, op. cit., p. 29.
[2] Ibidem, p. 31.
[3] Ibidem, p. 35.
[4] Ibidem, p. 78.
[5] Ibidem, p. 87.
[6] Ibidem, pp. 194—197.
[7] Ibidem, op. cit., p. 197.

i-a încercat totuşi puterea asupra prea credincioasei sale ibovnice, Mirzoza. Aceasta îl obligă să oprească jocul. Epoca bănuielilor s-a încheiat: „Inelul să fie restituit geniului şi fatala sa prezenţă să nu vă mai tulbure nici curtea, nici imperiul.“ [1] Dar puterea inelului a reuşit între timp să provoace un adevărat dezastru naţional. Întreaga societate se simte angajată în jocul periculos al suveranului. Astfel, Diderot ne introduce în mecanismele cele mai intime ale sistemului social. Faptul că bijuteriile se aud pretutindeni „murmurînd“ [2] angrenează întregul sistem de prejudecăţi al Franţei, arătînd ridicolul himericei virtuţi. Instituţiile se simt obligate să participe la descifrarea misterului că bijuteriile se încălzesc, cad în letargie sau împrumută „voci impertinente“.

Astfel, Academia de Ştiinţe din Banza găzduieşte o violentă dispută între „*vorticoses*“ şi „*atractionnaires*“ (primii fiind cartezienii, care, în frunte cu Olibri — Descartes, „abil geometru şi mare fizician“ — pleacă de la principiu, dar devin neputincioşi în interpretarea detaliilor; secunzii fiind newtonienii, care, în frunte cu Circino — Newton, „abil fizician şi mare geometru“ — pleacă de la „o absurditate“ şi, pe o cale „obscură la intrare“, ajung la claritate interpretativă [3]). În cadrul acestei academii se afirmă, prin glasul lui Réciproco, că „femeile trebuie să vorbească astăzi prin bijuterie despre ceea ce au ascultat din totdeauna cu urechea“ [4]; prin glasul lui Orcotome, că „bijuteriile au vorbit din totdeauna“, cu deosebirea că astăzi se aud mai tare, de vreme ce există „libertatea conversaţiei“ [5]. Academia din Lagado a a lui Swift este egalată.

Opera din Banza se vede şi ea amestecată în conflict. Cei doi poli între care gravitează arta muzicală sînt Utmiutsel (a se citi Lulli) şi Uremifasolasiututut (Rameau), primul „simplu, natural, unitar, prea unitar cîteodată“, celălalt „stră-

---

[1] Diderot, op. cit., p. 233.
[2] Ibidem, p.13.
[3] Ibidem, p. 22.
[4] Ibidem, p. 24.
[5] Ibidem, p. 25.

lucitor, compus, savant, prea savant uneori" [1]. Concertul unei lucrări a lui Uremifasolasiututut nu ar fi avut loc; dacă Mirzoza, îngrijorată de divulgările bijuteriilor, nu ar fi avut curiozitatea să-l asculte și dacă Mangogul nu ar fi vrut să-și exerseze inelul asupra fetelor din cor.

Vorbirea bijuteriilor naște o adevărată efervescență intelectuală. Apar tot soiul de filozofi experimentali și inventatori. Orcotome, după o suită de „experiențe infailibile", face o comunicare către academie avînd ca subiect „trăncănitul bijuteriilor", sau despre cum pot fi înviate bijuteriile moarte, și face în fața suveranului următoarea operație chirurgicală: „Luă o bijuterie, îi aplică o gură, suflă din răsputeri, o părăsi, reluă, încercă alta, căci adusese de toate vîrstele, de toate mărimile, de toate stările, de toate culorile; dar oricît ar fi suflat, nu se auzeau decît sunete nearticulate și foarte diferite de ceea ce el promisese" [2].

Neputința savanților a declanșat interesul brahmanilor. Într-o adunare generală a „pontifilor" (expresia este a lui Diderot), s-a convenit că „evenimentul era supranatural", dar, maniheismul fiind dominator, nu se putea ști dacă e bun sau rău. Unii îl atribuiau lui Brahma, căci „numai el ar fi putut să întrerupă ordinea naturală"; alții atribuiau „trăncănitul" lui Cadabra, „divinitate răufăcătoare, dușmană jurată a lui Brahma și a servitorilor săi" [3]. Protestul cuvioșilor prinde glas într-o adevărată teorie a decăderii limbajului. Apetitul lingvistic al bijuteriilor devine în ochii lor o probă incontestabilă a existenței lui Dumnezeu; de aceea, necredincioșii trebuie pedepsiți pentru că, „supremă orbire", au „spus în inimile lor: Brahma nu mai există deloc" [4].

Dincolo de speculațiile filozofilor și teologilor, doamnele din Banza aveau nevoie de un ajutor concret. Acesta apare în persoana distinsului Éolipile, „al Academiei regale din Banza, membru al societății regale din Monoémugi, al academiei imperiale din Biafra, al academiei curioșilor din Loan-

[1] Diderot, op. cit., p. 34.
[2] Ibidem, p. 36.
[3] Ibidem, p. 40.
[4] Ibidem, p. 41.

go, al societății din Camur în Monomotapa, al institutului din Érecco, și al academiilor regale din Béléguanze și din Angola", care inventează „în favoarea sexului frumos botnițe sau călușuri portative", imediat cumpărate „de la ducesă pînă la burgheză" [1].

Dar ingeniozitatea lui Diderot în dezvăluirea ridicolului social nu este nici pe departe epuizată. Mangogul trimite mesageri în cele mai îndepărtate țări pentru a găsi înțelepciunea. Ceea ce descoperă aceștia are o importanță impresionantă în perspectiva timpului (este atacat fundamentul corupt al instituției matrimoniale, ca în toate manifestele revoluționare ale secolului al XIX-lea). Pentru ca instituția matrimonială să devină valabilă, acești călători declară că ea nu e posibilă decît printr-o măsurătoare precisă a „raportului necesar de căldură dintre cei doi soți". Pentru asta ei au inventat termometre speciale, aplicabile pacienților în cadrul unor operații „sacrale" [2]. Spectacolul de ridiculizare a prejudecăților continuă. Adoptînd misterul povestirilor din *O mie și una de nopți*, Diderot amplifică procedee pe care le găsise în *Călătoriile lui Gulliver*. Suveranul are vise erotice, alături de vise gnomice. Astfel, în capitolul al XXXII-lea, Mangogul se deplasează visînd în țara ipotezelor. Așa cum Gulliver coborîse în țara umbrelor pentru a sta de vorbă cu Homer sau Descartes, Mangogul execută și el o catabasă parodică. Descoperă într-un „edificiu suspendat ca de încîntare, cu bolți străpunse simetric de lumina zilelor, o lume a bătrînilor, umflați sau subțiri, goi și fără vigoare, și aproape contrafăcuți". Aici îl zărește pe Platon în zdrențe. Acesta îl învață că se află în țara ipotezelor, că bătrînii sînt ființe „sistematice" și, cînd este întrebat de Mangogul ce caută printre acești smintiți, îi răspunde că are un templu unde îi „conduce pe cei care revin din sisteme". Cît privește zdrențele, ele sînt resturile sfîșiate de sistematici din filozofia lui Socrate, al cărui „secret s-a pierdut la moartea sa". Mangogul are revelația experienței. Diderot ne oferă aici una dintre cele mai savuroase apologii alegorice ale experienței, a acestui proces

[1] Diderot, op. cit., pp. 49—50.
[2] Ibidem, p. 51.

cognitiv fundamental al filozofiei iluministe, dovedindu-şi o uluitoare aptitudine picturală: „Am văzut în depărtare un copil care venea spre noi cu paşi înceţi dar siguri. Avea capul mic, corpul mărunt, braţele slabe şi picioarele scurte, dar toate membrele sale se împlineau şi se lungeau pe măsură ce înainta. În progresul creşterilor sale succesive, mi-a apărut în o sută de forme diverse; l-am văzut îndreptînd spre cer un lung telescop, măsurînd cu ajutorul unui pendul căderea corpurilor, constatînd cu un tub umplut cu mercur greutatea aerului şi, cu prisma în mînă, descompunînd lumina. Atunci era un enorm colos; capul îi atingea cerul, picioarele i se pierdeau în abis, iar braţele i se întindeau de la un pol la celălalt. Scutura cu mîna dreaptă o făclie, a cărei lumină se răspîndea pînă departe în aer, scînteia în adîncurile apelor şi pătrundea în măruntaiele pămîntului." [1]

Cu greu s-ar putea găsi o dovadă mai elocventă că pericolul romanului libertin nu provine decît din profesarea unor adevăruri adevărate despre om. Seducţia romanului libertin este întrebuinţată pentru a insufla omului curajul de a se vedea pe sine aşa cum l-a creat natura. Şocul adresat prejudecăţilor morale nu este decît începutul, continuat — după cum se vede în *Bijuteriile indiscrete* — de un vast jet de lumină aruncat asupra tuturor realităţilor sociale. Libertinismul este caracteristic unei literaturi tendenţioase, este adevărat, iritante, supărătoare, stridente pentru simţuri cucernice. Imoralitatea libertină este rodul unei calificări executate din exteriorul acestui tip de literatură, calificare ce nu ţine cont decît de armele de şoc ale acesteia, nu şi de finalitatea ei. Literatura libertină este în cel mai înalt grad reprezentativă pentru o epocă în care gratuitatea artei a fost considerată inadmisibilă. Dacă eliberarea de orice cenzuri în viaţa spirituală a umanităţii a constituit vocaţia fundamentală a iluminismului, în romanul libertin trebuie să vedem o curajoasă strategie în realizarea idealului de independenţă a fiinţei umane. Dar, nu mai puţin, trebuie să recunoaştem în el un curaj şi o ambiţie divulgatoare pe care secolele următoare —

[1] Diderot, op. cit., p. 117.

mai libere și mai violente — s-au ferit să le imite. Nu apare nici o contradicție între luciditatea cu tărie de diamant a naratorului libertin și repulsia gînditorilor din acest veac față de ignoranța programatică, de minciuna deliberată. Lumina trebuie așezată de om deasupra propriului său univers, pentru a-l transforma într-o „incintă a științelor". Diderot o afirmă cu o limpezime lapidară: „Îmi reprezint vastă incintă a științelor ca un mare tărîm presărat cu locuri obscure și cu locuri luminate. Lucrările noastre trebuie să aibă ca scop fie să extindă limitele locurilor luminate, fie să multiplice centrele de lumină [...]. Una aparține geniului care creează, cealaltă sagacității care perfecționează." [1]

Dacă Diderot a admis naratorului „african" din *Bijuteriile indiscrete* numai genialitatea, este dificil de știut. După ce a privit disputele dintre cartezieni și newtonieni, dintre atei și religioși, el înregistrează disputa literară dintre antici și moderni. Prin polemica dintre Selim (ducele de Richelieu) și Ricaric (La Motte), are loc o amplă desfășurare a crezurilor estetice ale lui Diderot. Ricaric este un violent partizan al anticilor, susține că „Academia este încă sanctuarul bunului-gust", se bucură că „teatrul nostru trece și poate trece încă drept primul teatru din Africa", căci în el se respectă „o antichitate foarte pură". Selim se pronunță pentru superioritatea modernilor, exclamă că „nu-i pasă de reguli", arată că interpretează operele de artă fără să respecte „observațiile înțeleptului Almudir sau ale savantului Abaldok, nici poetica doctului Facardin, pe care n-a citit-o niciodată" și conchide: „Există vreo altă regulă decît imitația naturii?" [2]. Concluzia polemicii — frumusețea este că Diderot distribuie invers convingerile, La Motte fiind partizanul modernilor, iar ducele al anticilor — este formulată de Mirzoza și constituie o strălucită prefață a faimoaselor teze din *Hamburgische Dramaturgie* (1767—1769) a lui Lessing. Diderot impută tragediilor franceze clasice absența verosimilității, lungimile textuale neeconomice, absența unui tragic autentic („toată lumea se

[1] Diderot, *De l'interprétation de la nature*, în *Oeuvres philosophiques*, ed. cit. p. 189.
[2] Diderot, op. cit., pp. 138—143.

pune pe plîns, iar eu rîd ca o nebună"), emfaza declamației și a gesticii („Prinții și regii merg altfel decît un om care merge bine? Au gesticulat ei vreodată ca niște posedați sau furioși?"), le condamnă definitiv: „Se presupune că noi am dus tragedia la un înalt grad de perfecțiune; iar eu consider aproape demonstrat că, dintre toate genurile de opere literare de care s-au preocupat africanii în aceste ultime secole, acesta este cel mai imperfect."[1] Diderot protestează împotriva modului în care societatea presează individul să joace rolul dictat de necesitățile ei. Pentru a sublinia absurdul situației, Diderot apelează la un spațiu imaginar: „Insularii nu erau deloc făcuți ca prin alte părți. Fiecare aducea la naștere semnele vocației sale: astfel, aici oricine era ceea ce trebuia să fie. Cei pe care natura îi destinase geometriei aveau degetele alungite în compas [...] Un subiect propriu pentru astronomie avea ochii în spirală; pentru geografie, capul în formă de glob pămîntesc; pentru muzică sau acustică, urechile sub formă de pîlnie; pentru măsurătoarea cîmpului, picioarele în formă de jaloane; pentru hidraulică [...], bijuteria în formă de canal de ajutaj; pentru chimie, nasul în formă de alambic [...]"[2]. Falsele criterii de explicare a vieții sufletești încununează edificiul prostiei în „metafizica Mirzozei": „Sufletul rămîne în picioare pînă la vîrsta de doi sau trei ani; el locuiește în gambe la patru; el ajunge în genunchi și în coapse la cincisprezece. Atunci sînt iubite dansul, armele, cursele și alte violente exerciții ale corpului [...]; el avansează, călătorește, părăsește o parte și revine acolo pentru a o părăsi iarăși; dar eu susțin că celelalte membre sînt întotdeauna subordonate celui pe care el îl locuiește. Asta variază după vîrstă, temperament, conjunctură, și de aici se nasc diferența de gusturi, diversitatea de înclinații și cea a caracterelor. Nu admirați fecunditatea principiului meu?, iar multitudinea de fenomene asupra cărora se întinde nu-i dovedește certitudinea?"[3]

Dar *Bijuteriile indiscrete* nu este decît capodopera genului. Căci un masiv val de romane libertine se abate asupra li-

[1] Diderot, op. cit., p. 144.
[2] Ibidem, p. 60.
[3] Ibidem, pp. 105—107.

teraturii de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Adică în același moment al veacului în care romanul sentimental își desfășura impetuos forțele. Participant neobosit la vasta operație de luminare, romanul libertin al secolului este o constantă aplicare a tezelor filozofice ale vremii. Ca reacție antisentimentală, el reprezintă contraponderea eșuării în patetism prin violența luciditații, atît de necesară și specifică secolului. În ciuda extremei varietăți de personalități care s-au înscris în acest front, în ciuda existenței unor opere literare aparținînd unui peisaj de excelentă diversitate, există o unitate profundă a romancierilor libertini. Nu trebuie descoperit criteriul unității doar în faptul că romanul libertin e o negație a sentimentalismului. Fără îndoială, combaterea lui Richardson sau Rousseau a apropiat pe mulți libertini. Sînt cunoscute numeroasele „Antipamele" născute în interiorul reacției antisentimentale: după *Joseph Andrews* al lui Fielding — roman ce nu face parte din categoria libertină, dar este și el antisentimental — să amintim „*Antipamela, ou Mémoires de M.D. ...*" (*Antipamela, sau Memoriile lui M. D...* — 1742) al lui Villaret. Nu mai puțin frecventele *Antijulie*, apărute în epocă și consemnate de Mercier la sfîrșitul volumului al IV-lea din ediția Poinçot [1]. Unitatea libertinilor nu se constituie numai ca reflex al „senzualității ipocrite", cultivate de romanele amintite [2]. Tradiția *fabliaux*-urilor și a acelor *contes grivoises* reprezintă de asemenea un factor unificator. Ea este prezentă atît la Crébillon, cît și la Diderot sau Louvet în *Amorurile cavalerului de Faublas* (1787-1790). După cum va fi prezentată și în creația marchizului de Sade, în *Les Crimes de l'amour* (*Crimele amorului* — anul VIII) sau postumele „*Historiettes, contes et fabliaux* (*Istorioare, povestiri și fabliaux*) [3]. Acestori factori unificatori li se adaugă unul de mare importanță: romancierii libertini apelează, în fond, la aceleași modalități narative. Prin aceasta ei se apro-

---

[1] Cf. J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XXV, pp. 368—371.

[2] Cf. Henri Coulet, op. cit. vol. I, p. 448.

[3] Cf. Sade, *L'époux complaisant et autres récits (Historiettes, contes et fabliaux)*, Union Générale d'Édition, 1968.

pie de prozatorii sentimentali. E normal, căci dușmanii sînt contemporani. Libertinii utilizează și ei modalitatea epistolară (se va vedea în legătură cu Laclos puțin mai departe), modalitatea confesiunilor sau memoriilor (Duclos în *Confesiunile contelui de ...* — 1741, Dursoi în *Clairval filozoafă sau forța pasiunilor, memoriile unei femei retrase din lume* — 1765, Nerciat în *Julie filozoafă sau Bunul patriot*), a dialogului (în Crébillon, Diderot). Nu este uitat nici picarescul, aplicat însă într-o turnură specifică. Rătăcirile picarului sînt utilizate pentru a acumula cele mai diverse tipuri de agresiune erotică. *Le Compère Mathieu* (*Cumătrul Mathieu* — 1766) este semnificativ din acest punct de vedere, atît pentru varianta libertină a picarescului, cît și pentru autorul său Delaurens, care „înlocuiește umanismul sceptic și pragmatic al lui Voltaire printr-un agnosticism jouisseur“ [1]. Diferențele sînt de la cer la pămînt, căci altceva stă la baza schimburilor de scrisori dintre Valmont și Mme de Merteuil (*Legăturile primejdioase* de Laclos), decît acelora dintre Clarissa și Miss Howe (*Clarissa Harlowe* de Richardson), altceva găsește că trebuie consemnat în actul mărturisirii anonimul conte al lui Duclos, decît nu mai puțin anonimul marchiz al lui Prévost (*Confesiunile contelui de ...*, de Duclos, și *Memoriile și aventurile ...*, de Prévost), asupra altor idei își concentrează atenția dialogul dintre Saint-Preux și Julie, decît cel dintre inelul fermecat al lui Cucufa și bijuteriile unei oarecare aristocrate.

Nu atît în noutatea modalităților narative trebuie căutată originalitatea romanelor libertine. Originalitatea lor provine dintr-o întrebuințare cu semn schimbat a acestora. S-a arătat, în legătură cu Duclos, că literatura libertină este o literatură a „sîngelui rece“, că naratorul libertin trebuie să-și păstreze, pe o cale sau alta, neștirbita luciditate. Cele mai diverse mijloace sînt puse în mișcare pentru a asigura constanța clarității în narațiune. Astfel, Duclos apela la plasarea în trecut a conflictului (doamna de Luz a trăit și a suferit pe vremea lui Henric al IV-lea), la fel Sade în unele piese din *Crimele amorului*. Crébillon își anula în plan verbal prezența de narator și înregistra doar vocile personajelor, iar

[1] Henri Coulet, op. cit., vol. I., p. 445.

în *Sofaua* își trimitea eroul în îndepărtate și miraculoase spații asiatice etc.

Deci descoperirea unei modalități sau a alteia nu poate distinge un roman sentimental de unul libertin. Trebuie făcut un pas mai departe, pentru a vedea sensul în care ea este orientată. Nu numai romanul sentimental așeza în centrul său de interes ființa cea mai vulnerabilă, femeia. Și libertinul are aceeași preferință: d'Argens în *Thérese philosophe* (*Tereza filozoafă* — 1748), Bonneval în *Fanfiche, ou les Mémoires de Mademoiselle de M...* (*Fanfiche, sau Memoriile domnișoarei de M...* — 1748), Fougeret de Monbron în *Margot la Ravaudeuse* (*Margot flecara* — 1750), Baret în *Mademoiselle Javotte* (*Domnișoara Javotte* — 1758), Nerciat în *Félicia ou mes fredaines* (*Felicia sau strengăriile mele* — 1778), Delaurens în *Imirce ou la fille de la nature* (*Imirce sau fiica naturii* — 1765), Restif de la Bretonne în *La paysanne pervertie* (*Țăranca pervertită* — 1784), Sade în *Justine ou les malheurs de la vertu* (*Justine sau nenorocirile virtuții* — 1791) etc. Diferența provine din felul cum primii — prin glasul lui Rousseau — refuzaseră să accepte că „sufletul are un sex", față de felul cum cei secunzi pledează pentru faptul că sexul are un suflet. Libertinii preferă „femeia filozoafă", adică o ființă care știe să reflecteze asupra plăcerilor naturale, care se experimentează erotic și se înțelepțește pe această cale.

Feminitatea ocupă un loc central în universul libertin. Realitatea narată de libertini este populată de obiecte feminine, formează spații feminine. *Bijuteriile indiscrete* ne scutesc de orice comentariu suplimentar. Am dori să adăugăm doar că urmărirea unui obiect feminin în circumstanțe diferite apare la mulți alți romancieri libertini. Spre exemplu în *Les Manteaux* (*Mantourile*) de contele de Caylus. Ca și Diderot, Caylus face o adevărată tipologizare a obiectului (căci acesta „servește și la altceva decît la apărarea de frig" [1]), profitînd de intermedierea lui atît pentru a se introduce în intimitatea stăpînelor, cît și pentru a lega fragmentele nara-

[1] Comte de Caylus, *Oeuvres badines et galantes . . . choisies et précédées d'une notice et d'une bibliographie par Radeville et Deschamps*, Bibliothèque des Curieux, Paris, 1921, p. 207.

tive între ele. Perspectiva intermediată de testimoniul obiectului este cu predilecție întrebuințată de libertini pentru că îi permitea motivarea răcelii, indiferenței sau luciditățiî în înregistrarea realității. Mai mult decît atita, a privi lumea exterioară prin prisma aceasta dezumanizată îi oferea șansa libertinului de a-și bate joc de automatismele umane.

Dar cea mai subtilă consecință a perspectivei libertine asupra realității o constituie exploatarea miraculosului. Miraculosul este prezent, de la *Sofaua* lui Crébillon, *Bijuteriile indiscrete* al lui Diderot, la *Angola, istorie indiană* al lui La Morlière sau *Nocrion, poveste alobrogă* al contelui de Caylus. Vestimentația orientală, minunată și exotică, era o modă pentru secolul al XVIII-lea care, prin Galland, dispune de traducerea colecției *O mie și una de nopți*. Elementelor miraculoase ale poveștilor orientale, europeanul din secolul luminilor le conferă o eleganță și o distilare aristocratică. Miraculosul e o față galantă a unor mistere erotice, calea prin care tragediile sexuale se transformă în transparente și diafane feerii erotice. Este cea mai neașteptată formă de protest anticreștin, dar și anticlasic: veștedului paradis biblic, libertinul îi opune un paradis al virilității; solemnului conflict clasic, libertinul îi răspunde prin nepotolite zîne orientale, adevărate „Fedre fără remușcări". Tradiția secolului fusese deschisă de Montesquieu cu ale sale *Scrisori persane*. Falsul străin al lui Montesquieu nu face altceva decît să înregistreze în conștiința sa persecutată de obsesia haremului realitatea europeană, să filozofeze prin proiectarea adevărurilor pe un ecran de „povestire orientală". Povestirile orientale îi permiteau omului din secolul al XVIII-lea să jubileze, prin transferarea uritului sentimental într-o grațioasă înțelegere a instinctelor. Metempsihoza, practicile magice nu reprezintă pentru sine subiecte de meditație gravă, ci mistificări voluptoase. Ceea ce din punct de vedere creștin, iezuit și social este impudicitate, trece în imperiul erosului laic. Spațiul oriental, de fapt o alegorie a prezentului european, este un soi de paradis artificial al rococoului, o eliberare de gravitate.

Nici un alt tip de literatură a secolului al XVIII-lea nu sugerează mai exact cît de legat este miraculosul de spiritualitatea rococoului. Înainte ca demonul să devină în ochii romanticu-

lui un posedat negator al injustețiii divine, înainte ca diavolul să reprezinte actul de răzbunare umană împotriva senilității și iresponsabilității divine, dracul — biblic agent al răului și al pierzaniei — a trecut prin ipostaza grațioasă a rococoului. În literatura libertină diavolul este o ființă galantă. Orice spaimă în fața lui e ridicolă, el este o ființă sociabilă, rafinată și tulburată de același suflet care are un sex. O muzică excitantă îi înconjoară aparițiile pe pământ; el nu mai este un Dumnezeu urît al răului, ci un agent al persecuției erotice. Pe scurt, în secolul al XVIII-lea dracul este libertin, total indiferent și dezocupat de existența lui Dumnezeu, periculos pentru că vrea să participe la plăcerile omului.

Nici un alt scriitor nu este mai seducător prin felul cum a exploatat demonismul galant al epocii luminilor decît Cazotte, în *Le Diable amoureux* (*Dracul îndrăgostit* — 1772). Dracul de salon nu fusese de loc străin de spiritualitatea veacului. Lesage îl întrebuințase în al său *Diable boiteux* pentru capacitățile sale cognitive. Dar diavolul era în secolul al XVIII-lea un personaj important pentru demonomia iluministă. Oricît ar părea de ciudat, secolul luminilor a adorat ocultismul, practicile magice. Răspîndirea luminii și apelul la activitățile oculte trăiesc în această vreme într-o simbioză firească. Există o adevărată alchimie iluministă, care ilustrează încă o dată aceeași pendulare — specifică, altădată, Evului mediu — semnalată la începutul acestui capitol. Subterana alchimică este supusă criteriilor de ordine și limpezime ale edificiului iluminist. Din aceste rădăcini oculte se ridică și Faust al lui Goethe:

„Drum hab'ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund ... “ [1]

Cazotte se referă în *Dracul îndrăgostit* la aceste „appels des Illuministes, des Rose-Croix, des Francs-Maçon, des Martinistes et autres occultistes [...], de tous ces aventuriers

[1] Goethe, *Faust*, în *Goethes Werke*, Deutsches Verlaganstalt, Stuttgart — Leipzig, (f.a.), vol. II, p. 227.

de l'ésprit lancés à la découverte d'un monde supraterrestre" [1] și își pune unul dintre personaje, dom Quebracuernos, să traducă aventura miraculoasă prin *Demonomania* lui Bodin și *Universul încîntat* al lui Bekker [2]. Diavolul pus în mișcare de Cazotte „este îmbogățit cu experiențe recente" [3]. Cu alte cuvinte, „omagiul lui Belzebuth" este făcut în urma unor experiențe de viață iluministă. Dealtfel, se pare că autorul *Dracului îndrăgostit* — atît de admirat mai tîrziu de Gérard de Nerval — avea un sumbru dar al profeției. Cel care va sfîrși el însuși pe eșafod, prevestise încă din 1788 sfîrșitul iluminismului. Există o legătură profundă dintre operă și harul său profetic. Actul fundamental al epocii luminilor — care a făcut ca „superstiția și fanatismul să cedeze locul filozofiei" și a militat pentru „domnia rațiunii" — va duce la o „mare și sublimă revoluție", va instaura un nou tip de fanatism. Toți voltairienii vor gusta plăcerea de a purta otrava la ei, pentru a o avea în caz de nevoie, căci, „în numele filozofiei, a umanității, a libertății, sub domnia libertății ei vor sfîrși astfel: și va fi într-adevăr domnia rațiunii, fiindcă atunci ea va avea temple, și chiar nu vor mai exista în întreaga Franță [...] decît temple ale Rațiunii" [4]. Aventura iluministă are la Cazotte un reflex apocaliptic. După decenii de profesare a unor idei negatorare, epoca luminilor se apropie de sfîrșit. Negator al unui tip de fanatism, secolul luminilor va favoriza nașterea altuia. Cu conștiința că se află la o răscruce istorică, Cazotte a îndrăznit în literatură să vadă ce imensă moștenire de ignoranță a lăsat posterității contestatara sa epocă.

Dracul îndrăgostit este construit pe baza acestei viziuni sau previziuni istorice. Ceea ce e semnificativ pentru creatorii libertini. Nu întîmplător ei sînt aceia care au avut curajul de a privi adevărul în față, de a înregistra unde duce impo-

---

[1] Lucien Maury, *Cazotte ou la Revanche de l'Enfer*, prefață la *Le Diable amoureux*, Éditions Stock, Paris, 1949, p. XI.
[2] Cazotte, op. cit., p. 145.
[3] Lucien Maury, art. cit., p. X.
[4] La Harpe, *La Prophétie de Cazotte*, în Cazotte, ed. cit., pp. 154—156.

sibilitatea de a renunța la prejudecăți. „Fațeția sa lugubră" reprezintă același nonconformism al omului luminilor, adresat nu numai realităților trecute, ci și celor viitoare. El a fost conștient la culme că atitudinea sa negatoare va deveni incomodă pentru „seriozitatea" timpurilor viitoare. El a știut că un Voltaire nu putea deveni un iacobin, în ciuda admirației și recunoștinței pe care aceștia i-o poartă, pentru simplul motiv că luciditatea sa ar fi sfîrșit prin a fi supărătoare. Cazotte a presimțit că marea bucurie a lucidității va fi mai aspru cenzurată în decursul pateticii revoluții decît în vremea neputinciosului *Ancien Règime*. Ca libertin și ca reprezentant al luminilor, Cazotte a refuzat să devină un melancolic furios și a intuit ceea ce va constata mai tîrziu Stendhal: „Pînă acum mă bucuram gîndindu-mă că Revoluția franceză a întemeiat instituții atît de frumoase, deși încă umbrite de norii de după erupție. De abia de o bucată de vreme am început să nutresc vag ideea că ea a izgonit *allegria* din Europa pe un secol probabil" [1].

Dracul îndrăgostit trebuie, de aceea, privit cu conștiința că a fost una din ultimele clipe de *allegria* iluministă. Modalitățile narative exploatate de Cazotte sînt esențial identice cu cele impuse de contemporaneitate: perspectiva asupra evenimentelor aparține personajului central, el nu își asumă decît rolul de editor al textului. Apelînd și el la ficțiunea nonfictivului, Cazotte explică sensul publicării lui: „l-a scris pentru plăcerea sa și un pic pentru edificarea concetățenilor săi, căci este foarte moral" [2], și reprezintă o frumoasă lecție de morală (întrucît autorul ei „a simțit că un bărbat care are capul amețit de dragoste e deja demn de plîns; dar că atunci cînd o femeie nostimă este îndrăgostită de el, îl mîngîie, îl obsedează, îl duce, și cînd vrea cu tot dinadinsul să se facă iubită, e dracul" [3]). Textul merită intrarea în circulație pentru că este o parabolă a agresiunii erotice. Diavolul este agentul omnipotent al acestei agresiuni și

[1] Stendhal, *Jurnal*, E.L.U., București, 1971, pp. 356—357.
[2] Cazotte, *Avis de l'éditeur*, op. cit., p. 67.
[3] Ibidem.

— dacă ne gîndim la *Kir Ianulea* al lui Caragiale — este echipat cu calităţile superlativ feminine care ar putea învinge orice alt diavol. Pentru Cazotte, el explică inconstanţa echilibrului interior dintre „omul stăpîn pe sine însuşi" şi „omul animal". El prefaţează parabola naratorului printr-una personală: francezii obişnuiesc să meargă în grote pentru „faire des évocations" şi unde unele „vilaines bêtes", strigîndu-le în italieneşte „che vuoi?", le oferă cîte „un petit animal" de treisprezece sau paisprezece ani; „Il est joli, on l'emmène; les bains, les habits, les modes, les vernismles maitres de toute espèce, l'argent, les contrats, les maisons, tout est en l'air; l'animal devient maître, le maître devient animal." [1]

Rememorîndu-şi viaţa, Alvare Maravillas (numele sugerează „minunea") reia procesul prin care a devenit animal. În acest sens e interesant de subliniat că Nerval îl considera pe Cazotte similar cu Apuleius: „*Dracul îndrăgostit* este al nostru *Măgar de aur*" [2]. Faptul că naratorul este spaniol are o motivaţie precisă. Prin „spaniolismul" perspectivei sale, Cazotte dă relief situaţiilor de agresiune erotică. Colorarea ei „spaniolă" are acelaşi rol ca şi cea „persană" la Montesquieu sau cea „africană" la Diderot: ea aparţine unui eu înzestrat cu o excepţională vigurozitate şi virilitate, oricînd tentat să se aventureze. Este ales un eu ameninţat în cel mai înalt grad de incapacitatea de a fi lucid. Alvare va trebui, de aceea, să adreseze dracului disperatul său „aveţi puţintică răbdare": „Lăsaţi-mă să mă calmez suficient, dacă pot, pentru ca să devin capabil să iau o hotărîre" [3]. Dar nu numai pentru atît: spaniolul, darnic înzestrat de natură, este un fanfaron în materie de iubire, îi place să rişte şi să cîştige victorii. Apoi, el este şi religios, deci trăieşte din plin opoziţia dintre puritate şi păcat. Mai mult chiar, el îşi aminteşte de prezenţa inchiziţiei, oricînd interesată de a şti de ce natură sînt legăturile intime. În cele din urmă, el este spaniol

[1] Cazotte, *Avis de l'éditeur*, op. cit., p. 68.
[2] Apud Lucien Maury, art. cit., pp. XVIII—XIX.
[3] Cazotte, op. cit., p. 88.

pentru a fi altfel decît cititorul, căci „francezii nu sînt spanioli“ [1].

Calităţile aparţin ambelor ipostaze ale lui Alvare Maravillas, narator şi personaj. Ele îi permit nu numai să nareze, dar să aibă şi despre ce să naraze. Cu alte cuvinte, să se lase sedus de drac şi să aibă curajul să povestească. Istoria acestei seducţii o rezumă chiar diavolul: „Afacerile noastre sînt încheiate, îmi spuse el, fără să altereze sensibil acel ton al vocii cu care mă obişnuise. Tu ai venit să mă cauţi: eu te-am urmat, servit, favorizat: în fine, eu am făcut ceea ce tu ai vrut. Eu doream posesiunea ta, şi trebuia pentru ca să fi ajuns acolo, ca tu să fi făcut un liber abandon de tine însuţi. Fără îndoială, datorez cîtorva artificii prima bunăvoinţă; cît despre a doua, eu îmi spusesem numele: tu ştiai cui te dădeai şi n-ai putut să te prevalezi de ignoranţă. De aici înainte legătura noastră, Alvare, e indisolubilă. . .“[2]

Experienţa libertină a lui Alvare pune în lumină cîteva adevăruri despre om, fundamental iluministe. În primul rînd, acela că, înaintea experienţei, omul este un ignorant. Fără experienţă, Alvare nu poate confirma sau nega nimic. Dar ignoranţa sa e pozitivă, întrucît ea îi dezvăluie puritatea originară şi naturală, „son naturel“, „la droiture de l'esprit“. În al doilea rînd, faptul că „curiozitatea este cea mai puternică pasiune a sa“. Prin curiozitate, Alvare descoperă limitele „cunoştinţelor obişnuite“ şi „ghiceşte acea sferă elevată“ spre care Soberano, cunoscător al Cabalei, îl ajută „să se lanseze“. Ignorant şi curios, el este apt de a fi iniţiat în „religia naturală“. În al treilea rînd, adevărul că fiinţa umană este nerăbdătoare, aşa încît întotdeauna „experienţa vine prea devreme să confirme idei care încă nu s-au conturat precis“. „Nu puteţi să concepeţi vivacitatea dorinţei pe care aţi creat-o în mine: mă arde“, îi spune Alvare lui Soberano, după ce acesta îi oferise un miracol (un spirit diabolic, Calderon, îi umpluse pipa, fără ca stăpînul ei

[1] Cazotte, op. cit. p. 68.
[2] Ibidem, p. 139.

să se fi deranjat). În al patrulea rînd, ideea că omul, prin înfrîngerea slăbiciunii și becisniciei sale, este născut pentru a stăpîni toate tainele universului [1]. Pentru că este ignorant din naștere, curios, nerăbdător dar și puternic, omul lui Cazotte pornește să-și verifice prin experiență valoarea. Ambițiile cognitive îl vor duce spre o aventură cu diavolul.

Dacă în *Faust* al lui Goethe, eroul titular se va servi de Mefistofel pentru a „experimenta" iubirea Margaretei sau Elenei, Cazotte i-l oferă lui Alvare chiar pe diavol. Locul donației e adecvat: ruinele de la Portici. (Interesant de observat că, la vederea lor, Alvare judecă romantic: „Iată, puterea timpului asupra operelor orgoliului și dibăciei oamenilor" [2]). Aici, într-o perfectă întunecime („nici o lumină exterioară nu putea pătrunde") și în „cea mai perfectă liniște", după ce îl cheamă pe Belzebut de trei ori, Alvare face cunoștință cu „odioasa fantomă": „un oribil cap de cămilă, atît prin mărime cît și prin formă" [3]. „Niciodată un fanfaron nu s-a găsit într-o criză mai delicată", își notează Alvare gîndul din acea clipă [4]. Spaniolul se stăpînește, „se face stăpîn pe spaima sa" și îl ia în slujbă pe diavol, ordonîndu-l să ia chipul — obișnuită metamorfoză a diavolului, prezentă și în *Faust* — unui cîine. Metamorfoza i se pare de început suspectă lui Alvare, căci cîinele se dovedește a fi femelă.

În declanșarea conflictului, „spaniolismul" se dovedește din nou necesar lui Cazotte: superbul nobil din Estramadura nu acceptă ca preț al supunerii lui nici o condiție din partea diavolului. Pentru că nu îl poate obliga pe Alvare să semneze vreun pact, diavolul îi declară că va face tot ce e posibil pentru „a-l dezarma și a-i place" [5]. Așadar, zeul infernal se va răzbuna. Cazotte implică în narațiunea sa libertină un soi de nemesis [6]. Iscusința diabolică întrece

---

[1] Cf. Cazotte, op. cit., pp. 69—72.
[2] Ibidem p. 73.
[3] Ibidem, p. 75.
[4] Ibidem, p. 74.
[5] Ibidem, p. 77.
[6] Cf. Lucien Maury, art. cit., p. XVII.

orice măsură: metamorfozat în pajul Biondetto, provoacă „surpriza, plăcerea și neliniștea"; în cîntăreața Fiorentina, stîrnește admirația pentru mîna sa „cînd albă cînd purpurie", ale cărei degete se termină în „unghii de o formă și grație de neînchipuit"[1]. Ispita este imensă și nu e dificil de închipuit ce vibrație interioară îl stăpînește pe Maravillas: „eram emoționat pînă în adîncul sufletului și aproape uitasem că eu eram creatorul încîntării care mă răpea"[2]. Dar Alvare reușește să se stăpînească, deși Biondetta se arată din ce în ce mai frumoasă.

Dracul îndrăgostit dezvoltă o stare prin excelență libertină. Conflictul iremediabil dintre abstinență și obligația naturală este însă dilatat de Cazotte la proporții cosmice: afemeiatul dar piosul Alvare este tentat de către diavol. Înclinația sa spre frumusețea Biondettei este oprită de un gînd amar: „Ah! Biondetta! de n-ați fi o ființă fantastică, dacă n-ați fi acel urîcios dromader. . ."[3] Cenzura rațională e singura salvare. Alvare știe că, de uită dubla natură a Biondettei, este pierdut. Pendulînd între imaginea cămilei și cea a frumoasei blonde, el constată în cele din urmă că „în van se forța să lege de acest obiect răpitor ideea fantomei înspăimîntătoare pe care o văzuse", și că „prima apariție servea la relevarea încîntării celei din urmă"[4]. Personajul lui Cazotte ilustrează savuros cele două procese psihice contrare, pe care bătuse atîta monedă romanul sentimental: atracția și respingerea. Cazotte atinge însă proporțiile maxime, atracția fiind cu atît mai mare cu cît forma femeiască a diavolului e perfectă, iar respingerea fiind cu atît mai mare, cu cît sub această formă persistă amintirea odioasei cămile. Se declanșează o stare convulsionară, o agitație istovitoare, pe care Alvare nu reușește să o ascundă. „Mișcările sale prodigioase" stîrnesc pînă și spaima diavolului: „Don Alvare, ce nenorocire vi se întîmplă?"[5]

---

[1] Cazotte, op. cit., ed. cit., pp. 79—80
[2] Ibidem, p. 80.
[3] Ibidem, p. 85.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem, p. 86.

Conflictul este de o concentrare tragică. Alvare-naratorul urmărește doar treptele esențiale din istoria tentației. Prima treaptă este dezvoltată la Neapole, unde Alvare este căpitan în gărzile regale. În această secvență el ar putea să-l întrebe: „Voi putea să mă despart de dumneavoastră cînd voi dori? Vă somez să-mi răspundeți cu claritate și precizie."[1] Dar diavolul îi răspunde prin reproșuri și prin imputări (din cauza lui „s-a degradat", prin alegerea sa de a se face om). Îi cere să se lege de el definitiv, propunîndu-i următoarea juruire: „Spirite care nu te-ai legat de un corp decît pentru mine, și numai pentru mine, accept vasalitatea ta și îți acord protecția"[2]. Indecizia eroului este hamletiană în cazul acestei prime trepte, iar reacția diavolului frizează isteria: „Sînt a voastră, strigă ea cu înfrigurare; aș putea deveni cea mai fericită dintre toate creaturile"[3]. A doua treaptă este atinsă în peisajul venețian. Gîndul lui don Alvare Maravillas se oprește din ce în ce mai insistent asupra frumuseții și virtuții divine a Biondettei. Visătoarea Biondetta îi dovedește aici că al său corp, împrumutat numai și numai pentru el, e într-adevăr uman: atacat și străpuns de niște anonimi ucigași, el „sîngerează din două enorme răni" și este amenințat de moarte. Remușcările diminuează în Alvare amintirea de la Portici. Doar un vis straniu, în care îi apare sfînta sa mamă, îi mai domolește pornirea. Biondetta, în covalescență, se pregătește de unirea definitivă, își mărturisește originea („Sînt silfidă de origine și una dintre cele mai considerabile"). Îl convinge că numai eroismul lui a făcut ca „Silfii, Salamandrele, Gnomii, Ondinii, încîntați de curajul său, să se decidă a-i da supremația asupra dușmanilor"[4]. Îi declară că a renunțat la nemurire numai pentru a se bucura de „fericirea de a iubi și de a fi iubită". Cînd spaniolul aude din gura ei că el „este făcut pentru a fi regele lumii iar ea regina, regina adorată de el", se hotărăște să se însoare.

---

[1] Cazotte, op. cit., p. 89.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem, p. 109.

Pentru a-l aduce aici, diavolul i-a oferit o lecție libertină: l-a învățat că iubirea sa e superioară celei umane, căci omul are o „neliniște naturală care nu-i permite să simtă o fericire, dacă nu poate zări una și mai mare în perspectivă"[1]. Înspăimîntat, totuși, de ceea ce urma să se întîmple, Alvare îi cere o întîrziere pentru a primi binecuvîntarea mamei. O dată mai mult, Biondetta îl moralizează libertin: „Prejudecățile sînt născute în voi în defavoarea luminii și, fie că judecați, fie că nu judecați, ele fac conduita voastră pe cît de inconsecventă, pe atît de bizară"[2]. Biondetta luptă tot atît de aprig împotriva prejudecăților ca și Saint-Preux al lui Rousseau, invocînd dificultățile de ordin social: „Cine știe dacă dona Mencia mă va găsi de o suficient de nobilă casă pentru a intra în cea de Maravillas?"[3] Actul al doilea se încheie cu evadarea lui Alvare spre Estramadura, îndemnat de un ultim ajutor miraculos trimis de mama sa. Treapta a treia și ultima este atinsă la o fermă aparținînd ducelui de Medina-Sidonia, în apropiere de domeniul Maravillas. Aici, într-un decor gitan, Alvare cedează în fața agresorului libertin. Ceea ce l-a pierdut amintește de Julie: lacrimile „nefericitei silfide" îl determină să renunțe la virtute, înainte chiar de binecuvîntatea mamei. Dar extravaganța îl va costa scump, fiindcă Biondetta îi cere să-și aducă aminte cine este: „Sînt Dracul, dragul meu Alvar, sînt Dracul. . ."[4] Ciclul s-a încheiat. După ce a gustat elixirul uman, diavolul dispare.

Lecția libertină avea în concepția lui Cazotte o continuare fastuoasă. Urma ca Alvare să devină un simplu „instrument în mîinile diavolului, de care acesta s-ar fi servit pentru a sădi pretutindeni dezordinea". Dar se oprește, pentru că această canava ar fi oferit „o carieră prea întinsă criticii, sarcasmului, licenței"[5]. Limitîndu-se la cele trei pomenite acte ale tentației, Cazotte nu-și transformă to-

---

[1] Cazotte, op. cit., ed. cit., p. 112.
[2] Ibidem, p. 113.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem, p. 138.
[5] Ibidem, p. 148.

tuși personajul într-o victimă. El nu ajunge un posedat. După ce este animat de gîndul recluziunii în „starea ecleziastică" (gînd respectat cu sfințenie de personajul lui Prévost), după ce se autoflagelează („o larvă infernală s-a acoperit de toate grațiile ale cărui idolatru am fost"[1]), se lasă convins de atotștiutorul dom Quebracuernos că agresiunea diavolului nu l-a prejudiciat. Semnificația acestei morale nu poate fi trecută cu vederea: libertinul pedepsește prejudecățile, iar Cazotte le execută diabolic; dar nu pentru a mutila ființa umană, ci pentru a-i conferi adevărata libertate naturală. Astfel, respectabilul doctor îi arată lui Alvare că nu este vina lui că „inamicul nostru s-a rafinat prodigios în maniera de a-și forma atacurile, profitînd de șiretlicurile pe care oamenii secolului le folosesc pentru a corupe"[2]. Astfel că Biodentta nu trebuie luată neapărat ca diavol, întrucît comportamentul ei a fost profund uman. Dracul este, după el, rezultatul unui rău interior, generat de moravurile timpului, un rău care face imposibilă distincția dintre „Minciună și Adevăr". Sînt astfel atinse toate semnificațiile majore ale perspectivei libertine.

Apariția diavolului a conferit o dimensiune interioară personajului central, i-a modificat viața intimă într-o serie de momente convulsive, i-a arătat că seducția este invincibilă, l-a purificat de toate prejudecățile. În urma lecției pe care Cazotte i-a oferit-o, Alvare se descoperă eliberat de orice constrîngere. Agresiunea libertină l-a făcut să observe deghizarea socială și inexistența voluptății. Cazotte reprezintă din multe puncte de vedere un punct ultim al traiectoriei libertine: el admite naturalitatea tentației erotice, dar îi răpește plăcerea. El se oprește în fața acestei limite, pe care numai libertinismul revoluționar al lui Sade sau Restif de la Bretonne o va depăși. La el, răul erotic rămîne un coșmar pe care omul și-l produce de bună voie, un „vis ocazionat de vaporii creierului său"[3].

---

[1] Cazotte, op. cit., p. 142.
[2] Ibidem, p. 145.
[3] Ibidem, p. 146.

Ajungerea la limita libertinismului este ilustrată de deschiderea către universul fantastic. Orchestrînd obiectele în jurul cărora se desfășoară dezbărarea de superstiții erotice pe baza unei „idei filozofice funebre", el face să „țîșnească curentul fantastic"[1]. Ieșirea spre supranatural evocă în opera sa o întreagă filieră a scrisului libertin. Dacă Diderot sau Crébillon lăsau la dispoziția cititorului cheia interpretativă a „noii obiectivități", la Cazotte opoziția dintre aparență și esență este ireductibilă. Prin conștiința personajului Alvare Maravillas, el se concentrează asupra metamorfozelor posibile ale aparențelor. Dar faptul că nu mai are putința ca, „renunțînd la orice rezistență", să transforme „abandonul său într-o mișcare violentă și pozitivă"[2], anulează voluptatea generată de formele frumoase.

În universul său, totul se raportează la diavol, un soi de fenomen originar gen Cazotte. Pentru Cazotte, „muma" oricărui fenomen este urîțenia diavolească, iar experiența actul constatării că voluptatea ascunde un urît spiritual. Pentru domnul de La Vallée al lui Marivaux, contele de *** al lui Duclos sau Mangogul al lui Diderot, agresiunea simțurilor — o monstruozitate „născută din generozitatea excesivă a materiei"[3] — păstra plăcerea vie; pentru Maravillas, felul în care „monstrul atacă fixitatea realului" răstoarnă voluptatea în marea greață de după moartea frenezie. Or, acest lucru reprezintă anularea premizelor libertine: libertatea nu provoacă marea plăcere a vieții, ci disperarea că eliberarea duce spre dezastrul erotic.

Cazotte conferă lumii sale un caracter fantastic. În *Dracul îndrăgostit* nu trebuie niciodată căutat un simbol, o cheie inițiatică; tabloul nu reprezintă altceva decît pe sine, și aceasta este rațiunea pentru care, „autosemnificîndu-se,

---

[1] Marcel Brion, *Arta fantastică*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 326.
[2] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Du Seuil, Paris, 1954, p. 165.
[3] Ibidem, p. 169.

ajunge să semnifice cu atîta energie"[1]. Fantasticul lui Cazotte reprezintă o ieşire din planul etic. Cheia interpretării morale nu mai are nici un sens. Scopul atît de moral al imoralei strategii libertine se autodesfiinţează. Asasinat moral de către drac, Maravillas se vede în final convins de preot să semneze din nou un „contract social". Pentru el, galanta asediere diavolească a fost o experienţă care, văzută post factum, rămîne paradoxal, o ipoteză. El nu este captiv nici al binelui, dar nici al răului; deşi convins de diavol să se abată de la *norma morală*, nu este un pervers, căci la el dorinţa nu este fără cauză[2]; constrîns să accepte *anomalia erotică*, aceasta nu-i produce o durere ireparabilă. Prin această anulare finală a opoziţiei dintre normă şi abatere de la normă, Cazotte este un libertin decadent.

Libertinul fusese un moralist care îşi atingea scopul punînd în mişcare fapte imorale. Acţiunea sa fundamentală era o pledoarie pentru libertatea naturală a fiinţei umane şi o ridiculizare a limitelor impuse. Norma morală nu era însă refuzată, ci doar recalculată în funcţie de natură. Noua moralitate se instituia prin lecţii crude. În *Dracul* lui Cazotte, numai premiza este libertină, fiindcă lecţia imoralităţii nu duce la desfiinţarea normei, ci o lasă intactă. De aceea, opera sa e semnul epuizării libertinismului, cel puţin a unui libertinism originar. Cazotte semnează actul de deces al acestei prime faze libertine. Epuizarea nu se produce în cîmpul faptelor, ci în acela al posibilităţilor. Invertirea binelui în rău şi a răului în bine — invertire axiomatică pentru mecanismul spiritual al iluminismului, aşa cum a arătat Hegel[3] — este un proces fără „morală". Revitalizării binelui prin intermediul răului, Cazotte îi răspunde prin răul erotic care face imposibilă voluptatea. Antisentimentalismul libertin este anulat, poziţiile contrare s-au apropiat: atît libertinul cît şi sentimentalul, fiecare prin experienţa sa, a constatat că libertatea depinde de accep-

---

[1] Michel Butor, op. cit., p. 344.
[2] Cf. Philippe Sollers, *Sade dans le texte*, în vol. col. *La pensée de Sade*, ed. cit., p. 41.
[3] Cf. pp. 15 — 16.

tarea unei norme. În variantă libertină sau sentimentală, libertatea reprezenta acceptarea unei necesități. Diferă doar căile de acceptare. Cazotte dezvăluie himera necesității și, implicit, imposibilitatea libertății. Lacrimile Pamelei și Juliei, ca ritual al virtuții, sînt convergente cu rîsul lui Mangogul, înțelege cititorul lui Cazotte. Ambele sînt expresia unei asumări a responsabilității morale. Oare nu caută libertinii ca și sentimentalii cu aceeași înfrigurare o normă căreia să i se închine? Sentimentalul concepe ființa umană responsabilă față de puritatea sa originară; nu mai puțin, libertinul o consideră la fel de responsabilă față de condiția sa biologică. Cazotte nu mai admite nici un fel de responsabilitate.

În paginile precedente a fost înregistrată unitatea sentimentalismului și a libertinismului, laturi ale unui unic proces. A fost subliniată, de asemenea, unitatea din interiorul fiecărei laturi în parte. Este momentul să trecem la comentarea uneia dintre cele mai violente soluții de depășire a acestei opoziții, practicate de secolul luminilor: *libertinismul revoluționar*. Or, tocmai Cazotte poate face sensibilă trecerea spre libertinismul din valul al doilea. Din epuizarea libertinismului-prim, se va naște violența celui de al doilea, un libertinism de semn schimbat. Acest libertinism secund — al lui Laclos, Sade, Mirabeau sau Restif de la Bretone — depășește opoziția originară. El încetează de a mai fi un moralist al unor procese imorale, un căutător al responsabilității. Fatalmente, toți acești apostoli ai iresponsabilității vor fi incapabili de a fi liberi, pentru că nu vor interioriza nici un sistem de norme. De fapt — la propriu și la figurat — ei sînt, din cauza aceasta, niște mari învinși. Ei sînt un soi de expresioniști ai secolului luminilor, un soi de ființe violente în aerul unui sfîrșit de lume. Numai un îndelungat exercițiu de eleganță și galanterie îi face să pară în ochii cititorului modern impudici. Dar ei sînt oamenii unor confesiuni violente, incapabili de poză sau disimulare, de o sinceritate, condamnabilă poate, dar menită să explice tensiunea interioară, obligatorie unor ființe chinuite de obsesia răului. Romanul care ne dă putința de a înțelege cum a fost posibilă resurecția și paroxismul violenței libertine este *Les Liaisons dangereuses* (*Legături primejdioase* —

1782) al lui Choderlos de Laclos. El a provocat, la apariție, un mare scandal, iar posterității o nu mai mică uimire: „Cum un act de acuzație atît de nemilos a putut comporta atîta admirație din partea acuzaților?"[1]

Baza conflictuală a universului lui Choderlos de Laclos este contrară celei a lui Marivaux, Rousseau sau Duclos: nu sensibilitatea constituie fundamentul activității umane, ci insensibilitatea. Viața nu este, după Laclos, decît *o amplificare a insensibilității*: „insensibilitatea crește și noi o numim bătrînețe; insensibilitatea totală este moartea"[2]. Laclos consideră că „amorul este consolatorul societății"[3]. Din apatia generală, nu se poate ieși decît prin complicatul sport erotic. În *Legăturile primejdioase* premiza este ilustrată fidel: în insensibilitatea generală, unii insensibili (Valmont și Marchiza de Merteuil) sînt decișI să practice jocul consolator, în opoziție cu alți insensibili, care nu doresc lucrul acesta (doamna de Tourvel, Cécile Volanges etc.). Opoziția dintre omul natural și omul social apare și la Laclos, dar inversată: dacă omul social încearcă să se consoleze prin intermediul datelor sale de om natural, omul natural din sine va plăti scump vindecarea de apatie: „Natura a creat doar ființe libere; societatea nu face decît tirani sau sclavi". Salvarea de insensibilitate devine posibilă doar printr-o luptă dintre o victimă și agresor, luptă care stabilește un „contract" momentan („orice societate presupune un contract, orice contract o obligație respectivă"[4]).

Agenții răului sînt în acest roman furioși pe propria lor insensibilitate. Spectacolul salvării de apatie este romanul, considerat de Laclos a avea „aparenta libertate", supusă doar „severității cititorului"[5]. Această supunere la critică pare însă contradictorie cu realitatea dezvăluită de roman. Pentru acest motiv, Laclos — ca și Sade în *Idées sur les*

---

[1] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 472.
[2] Choderlos de Laclos, *De l'éducation des femmes*, în *Oeuvres complètes*, ed. Maurice Allem, Pléiade, 1951, p. 430.
[3] Ibidem, p. 441.
[4] Ibidem, p. 457.
[5] Choderlos de Laclos, *Sur le roman de Cecilia*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 523.

romans — simte nevoia să se explice. Două sînt aspectele majore ale justificării sale teoretice: în primul rînd, romanul este consacrat analizei moravurilor intime, spre deosebire de istorie, destinată studierii moravurilor publice; în al doilea rînd, nu se admite că „această gravură periculoasă și seducătoare ar putea slăbi un moment impresia de oroare pe care viciul trebuie întotdeauna să o excite"[1]. Dacă romanul este „agreabil și util", atunci cititorului îi revine misiunea de a extrage ceea ce este util și de a stabili ceea ce este agreabil, romancierul avînd numai obligația de a mînui „întreaga forță a adevărului"[2]. Agenții răului sînt oribili, dar reali și verosimili la culme.

Legăturile primejdioase sînt rezultatul unor suprapuneri de „coride" erotice. Corida explică foarte multe lucruri despre acest roman: că există un agresor care este transformat în agresat de cel care, înnebunit de excitație, se repede asupra lui; că „matadorul" este un om „cu principii", care acționează conform unor reguli precise. Tot ceea ce face el are o dublă semnificație: pentru sine — se apără și salvează mai întîi de plictiseală și apoi de înfrîngere — și pentru ceilalți — îi face să asiste la succesiunea de frumoase și palpitante tablouri ale luptei. Iar Laclos se dovedește un inegalabil maestru de ceremonii.

Modalitatea romanescă utilizată de Laclos este cea epistolară. El este cel mai important mînuitor al tehnicii epistolare de după Richardson, un elev al acestuia mai complex chiar decît Rousseau[3]. El cerea romancierului să aibă șase calități fundamentale — finețe, profunzime, tact, delicatețe, grație și adevăr. Modalitatea epistolară a *Legăturilor primejdioase* reprezintă o fericită împlinire. Prin colecția de epistole, realizează întreaga gamă a valorilor: finețea îi este asigurată de aristocraticele euri care înregistrează realitatea (de la contele de Valmont, marchiza de

---

[1] Choderlos de Laclos, *Correspondance de Laclos et de Madame de Riccoboni au sujet des Liaisons dangeureuses*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 712.

[2] Choderlos de Laclos, *Sur le roman de Cecilia*, ed. cit., p. 524.

[3] Cf. pp. 469—470.

Merteuil, președinta de Tourvel, cavalerul Dacény, Cécile, la domnul de Gercourt, doamnele de Rosemonde și de Volanges), profunzimea de faptul că epistolele sînt mijlocul unor atente analize de sine pe care fiecare dintre personaje și le face în decursul evenimentelor, tactul de prudență demonstrativă, delicatețea de subtilitatea semitonurilor și ambiguităților, grația de marea artă de a numi frumos ceea ce este urît sau dizgrațios, adevărul — proba ultimă — de faptul că nu se redă în „acțiunea descrisă" decît ceea ce este „necesar" vieții umane [1]. Scrisorile sînt un joc de oglinzi pentru a obține — ceea ce Thibaudet numea — o „viziune binoculară" a personajelor și a evenimentelor, cu alte cuvinte, pentru a prezenta diferite aspecte „tridimensionale"[2]. Fiecare dintre personajele acestui roman participă la acțiune și o vede conform gradului său de insensibilitate.

Bazîndu-se pe diferența făcută de Laclos dintre *acțiunea reprezentată* și *acțiunea descrisă*, romanul său este o *coridă reprezentată* înmulțită de numeroasele *coride descrise*. Lupta pentru consolare este vizibilă prin intermediul corespondenței centrale a romanului, prin schimbul de scrisori dintre contele Valmont și marchiza de Merteuil. Cuplul celor doi agenți ai răului reprezintă pentru roman un adevărat generator de energie. Mișcarea romanului este declanșată de atracția și respingerea dintre cei doi libertini. Ei renunță la insensibilitate numai prin stimulare reciprocă: doamna de Merteuil îl obligă pe Valmont să ofere un spectacol al seducției, să o seducă pe Cécile Volanges. („Pentru a înțelge aluzia asta, trebuie știut că domnul de Gercourt o părăsise pe marchiza de Merteuil pentru soția intendentului de... , care îi sacrificase pe vicontele de Valmont, și că de atunci marchiza și vicontele legaseră o strînsă prietenie"[3]). Între cei doi complotiști, există o relație care amintește de Cidalisse și Clitandre din *Noaptea și momentul* al lui Crébillon:

---

[1] Choderlos de Laclos, *Sur le roman de Cecilia*, ed. cit., pp. 524—525.
[2] Jean-Luc Seylaz, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos. Thèse...*, Librairie Droz, Genève, 1958, p. 72.
[3] Choderlos de Laclos, op. cit., scrisoarea a II-a.

ei sînt foşti amanţi, iar faptele plănuite nu sînt decît o „şiretenie", menită să delecteze în povestire („E vrednică de un erou, vei sluji dragostea şi răzbunarea; va fi, în sfîrşit, o şiretenie mai mult de pus în memoriile dumitale; da, în memoriile dumitale, căci vreau să fie tipărite odată şi mă însărcinez să ţi le scriu"[1]). Corida are însă un regulament precis de desfăşurare, stabilit în această corespondenţă ca un adevărat „tratat al libertinului": libertinul suportă fatalitatea capturilor („soarta noastră este să cucerim"), are misiunea să „propovăduiască credinţa spre binele omenirii"[2], profită de toate prejudecăţile lumii („mulţumită lor, fericirea şi gloria mea vor fi şi mai mari"[3]), posedă „arta de a veni în ajutorul naturii"[4], se conduce numai după principii, rămîne lucid, obţine succese şi le arată „prin dovezi scrise"[5]. Astfel, soarta romanului este definitiv legată de a omului: romanul devine modul de existenţă, dovada scrisă a experienţei libertine.

Acordînd romanului un asemenea rol, Laclos este foarte aproape de Sade: el are aceeaşi funcţie de coordonare a unei perversiuni într-o „structură combinatorie şi repetitivă"[6]. După cum am văzut, spectacolul este obligatoriu: Valmont o va consola pe marchiză prin naraţiunea faptelor sale în schimbul unei acţiuni reciproce. Schimbul de scrisori este organizat în semi-circularitatea în care Sade îşi organiza reprezentaţiile din *120 de zile*. Dar, pentru a degaja voluptatea, el trebuie să se desfăşoare cu încetinitorul. Este aceeaşi „boală a intervalului"[7] din conştiinţa libertinului: accelerează, înlăturînd intervalele, dar şi încetineşte nararea, introducînd intervale. Opoziţia născută din această boală este prezentă şi la Laclos: Valmont este obligat de onoare, ca şi de speranţa că i se va oferi o dublă „consolare" (ter-

---

[1] Choderlos de Laclos, op. cit., scrisoarea a II-a.
[2] Ibidem, scrisoarea a IV-a.
[3] Ibidem, scrisoarea a VI-a
[4] Ibidem, scrisoarea a X-a.
[5] Ibidem, scrisoarea a XX-a
[6] Michel Tort, *L'Effet Sade*, în vol. col. *La Pensée de Sade*, ed. cit., p. 80.
[7] Jean-Pierre Richard, op. cit., p. 155.

menul aparține marchizei) să treacă la o grabnică acțiune; dar, fatalmente, el se simte atras de președinta de Tourvel, ceea ce-l face să se ocupe doar intermitent de marea problemă. În afară de acest interval, apar și altele: președinta se arată o cucernică care cunoaște foarte bine arta întîrzierii; intervalul se conturează dureros și în relațiile cu Cécile, cu Dancény etc.

Istoria din *Legăturile primejdioase* este, în mare, aceeași ca în *Clarissa Harlowe* al lui Richardson: Valmont (un Lovelace) o seduce pe Cécile. Dar nu este și singura seducție. Valmont o seduce și pe doamna de Tourvel; la rîndul său marchiza se îndeletnicește, în așteptarea victoriilor lui Valmont, cu același lucru. Laclos depășește opoziția dintre sentimentali și libertini printr-o anulare a ambilor termeni. Sentimentalismul i se pare imposibil, atîta timp cît sentimentul — așa cum îi declară marchiza doamnei de Volanges — exclude actul comparației și al alegerii: a „cunoaște un singur obiect" nu este decît „beție și orbire"[1]. Sinuciderea Juliei lui Rousseau este, din perspectiva lui Laclos, rodul unei mari ignoranțe. Pe de altă parte, libertinismul nu face altceva decît să înmulțească la infinit obiectele, pentru ca finalmente, descoperind absoluta repetiție, să constate că „toate marile afaceri", „agreabile și utile"[2], sfîrșesc într-o „vie durere"[3]. Dacă răul erotic o îndemna pe Julie a lui Rousseau să mediteze la comuniunea asexuală de după moarte, dacă răul erotic îi servea lui Mangogul să elibereze gineceurile, Laclos instituie o adevărată „mitologie a răului care succede unei psihologii a necinstei"[4]. Dezvoltarea seducției, încadrată într-un sistem de seducții, are la Laclos o frenezie demnă de un libertin, dar un final tragic, demn de un sentimental. Eroii care s-au pretins liberi, atacatorii tuturor superstițiilor și profitorii

---

[1] Choderlos de Laclos, op. cit., ed. cit., scrisoarea a CIV-a.
[2] Ibidem, scrisoarea a CXLI-a.
[3] Ibidem, scrisoarea a CLXX-a.
[4] Laurent Versini, op. cit., p. 623.

prejudecăților generale, sînt pedepsiți cu o violență proporțională cu actele lor: Valmont — ca și Lovelace al lui Richardson — moare în duel, iar marchiza de Merteuil este definitiv distrusă, scoasă din categoria femeilor frumoase și, deci, periculoase, de o variolă. Jocul seducției a înlăturat vremelnic insensibilitatea; aceasta se reinstalează definitiv în finalul romanului.

Nici virtutea nu poate fi recompensată, nici viciul pedepsit. Din cauza aceasta, Laclos întrebuințează pentru condamnarea doamnei de Merteuil boala, violenta răzbunare prin urîțire, un fenomen care nu poate fi bănuit de intenții moralizatoare. Anulînd virtutea și viciul, Laclos realizează un „satanism jucăuș"[1]. Nu libertinul este asocial, ci ființa sensibilă. Primul cunoaște originea răului, se cunoaște pe sine și militează pentru binele social, față de sentimentalul care ignoră originea răului. Dacă „răul ontologic în gîndirea laică și optimistă a secolului al XVIII-lea se degradează în rău sociologic"[2], Laclos execută aceeași mișcare prin intermediul conflictului dintre insensibilii conștienți de ei înșiși — războinici, de aceea, pentru resurecția plăcerii naturale — și insensibilii inconștienți de sine — victime incomode ale programului de acțiune al primilor. Corida *Legăturilor primejdioase* este realizată: Valmont sau marchiza de Merteuil se coboară în arenă, devin asasini ai „purilor" Cécile sau Dancény. Gladiatorul este condamnat la o moarte fulgerătoare. Victoria aparține în mod paradoxal învinsului. „Numai bruta este tare-n dragoste, iar împerecherea este lirismul gloatei", va nota mai tîrziu Charles Baudelaire, care s-a simțit atît de apropiat de satanismul lui Laclos[3]. Într-adevăr, nici Valmont nici Merteuil nu sînt brute, ci profitori rafinați ai slăbiciunilor umane. Rousseauismul stă cu capul în jos: lirismul este pericolul social cel mai accentuat, iar cel care încearcă să vindece grupul social de această boală a lucidității este condamnat.

---

[1] Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, E.L.U., București, 1968, p. 62.
[2] Laurent Versini, op. cit., p. 627.
[3] Charles Baudelaire, op. cit., p. 319.

Legăturile primejdioase sînt o teribilă „carte a sociabilității, sub învelișul glumei și al bunei cuviințe"[1], sau „un roman al relațiilor"[2]. Între personaje există legături secrete — în cursul evenimentelor — și divulgate — în cursul redactării scrisorilor. Multitudinea de puncte de vedere oferă tridimensionalitatea legăturilor, dar, în același timp, mărește gradul de aproximare în descifrarea sensurilor morale. Scrisoarea este lentila prin care cititorul înregistrează realitatea nu numai prin faptul că ea este o *descripție*, ci și pentru faptul că este *inscripție*[3]. Evenimentele fiind văzute în perspective diverse și complementare, se creează un relief narativ"[4], dar în același timp și o „retorică a scrisorii". Tonul, onestitatea sau neonestitatea, meticulozitatea fiecărei scrisori, sînt variabila relație dintre cel care expediază și cel care primește scrisoarea. Inscripția epistolară are la bază o retorică, un calcul al „antizelor, al paralelismelor, al reluării cuvintelor", „al pendulărilor ample, al căutării ritmurilor binare și ternare" etc.[5]

Corespondența dintre Valmont și Merteuil nu este numai motorul conflictual al romanului, ci și nucleul demonstrațiilor esențiale despre natura umană. Scopul acestor pledoarii nu e acela de a dezvălui doar cititorului principiile lor de viață, ci de a le împrospăta în propria lor conștiință. Valmont și Merteuil dezvoltă aceste idei pentru a se ajuta reciproc să rămînă libertini în stare pură. Propus astfel, libertinismul devine însă un program irealizabil, căci solicită o voință infinită de acțiune. În cele din urmă, fiindcă îi sînt contestate victoriile, libertinul devine un martir, iar *Legăturile primejdioase* un roman care are ca subiect „emergența umanului în om" [6]. Este prefața imediată a viitoarei soluții acceptate de Sade care va acorda supremația emergenței inumane în uman.

[1] Charles Baudelaire, op. cit., p. 63.
[2] Laurent Versini, op. cit., p. 186.
[3] Hubert Damisch, *L'écriture sans mesures*, în vol. col. *La pensée de Sade*, ed. cit., p. 57.
[4] Laurent Versini, op. cit., p. 287.
[5] Ibidem, pp. 396—487.
[6] Jean Biou, *Deux oeuvres complémentaires: „Les Liaisons dangereuses" et „Juliette"*, în vol. col. *Le Marquis de Sade*, Armand Colin, Paris, 1968, p. 105.

Din această dilemă se nasc marchizul de Sade și Restif de la Bretonne, gemenii dușmani ai aceluiași sfîrșit de lume libertină. Experiența anterioară îi obliga să se decidă. Sentimentalismul le dezvăluie ireconciliabila dispută dintre puritatea elanurilor interioare și imoralismul social. Libertinismul le conștientiza ineficiența experiențelor de distrugere a prejudecăților, epuizarea energiilor erotice. În conștiința lor, cele două sensuri se conjugă. Sentimentalismul îi influențează prin crezul său referitor la puritatea energiilor interioare, energii care nu-și pot găsi împlinirea decît în domeniul imaginar. În același timp, îi determină să-i respingă incapacitatea de a înțelege răul, eșuarea în ascetism sau în altă convenție care mutilează ființa umană. Din cealaltă direcție, valul libertin îi făcea să accepte imoralitatea normelor și prejudecăților morale, necesitatea de a distruge sistemul social de cenzuri, pentru a instaura o nouă morală colectivă. În fața acestei distribuții istorice de atitudini, Sade și Restif de la Bretonne constată eșuarea ambelor soluții de integrare a realității. Astfel, ambii creatori de la sfîrșitul veacului luminilor adoptă în programul lor tezele sentimentale: *puritatea naturală* este reluată pentru a-și motiva violența cu care lasă cîmp liber de acțiune pornirilor erotice. *Imaginarul* este orientat către prezentarea vie a stărilor șocante, pentru a salva spiritul — așa cum arată Sade în *Idei asupra romanelor* — de blazare și de „oboseala poveștilor, romanelor, comediilor". *Egocentrismul* se transformă la ei într-o bază de atac pentru acțiunea „de alarmare" a ignoranților. Este reluată problema *raportului dintre religie și morală*, dar subliniindu-se că, „într-un secol în care noi am fost convinși că religia trebuie să fie bazată pe morală și nu morala pe religie, ne trebuie o religie care să meargă moravurilor, care să le fie o dezvoltare, ca o urmare necesară, și care să poată, elevînd sufletul, să o țină în înălțimea acestei libertăți prețioase din care ea face astăzi unicul său idol" [1]. Se păstrează, de aseme-

[1] Sade, *Français encore un effort... Extrait de la „Philosophie dans le boudoir", précédé de „L'inconvenance majeure"*, par Maurice Blanchot, Ed. J. J. Pauvert, 1965, p. 56.

nea, lipsa de respect a înaintașilor libertini față de norma morală, imorală prin însăși limitarea sa, dar nu-i acceptă protestului nici un fel de încheiere, nu admit că scopul său ar putea fi atins vreodată. Invertind setea de puritate sentimentală în actul negator al libertinilor, răzbunarea față de ascetism a libertinilor în lupta fără sfîrșit pentru libertatea morală, Sade și Restif de la Bretonne se consideră partizani ai Revoluției franceze.

Literatura lui Sade sau Restif de la Bretonne are un caracter politic. Cel puțin, operele lor pot fi citite pentru a se descoperi intențiile politice ale autorilor [1]. Desigur, există și alte lanțuri cauzale ce pot explica atitudinile acestor doi scriitori. Violența sexuală cu care Sade se considera participant la revoluție, poza sa de apostol al libertății agresive, pleacă dintr-o anormalitate biologică [2]. După cum este la fel de posibil ca revoluționarismul său să fie datorat încercărilor de a răzbuna persecuțiile la care a fost supus de vechiul regim, deși acestea fuseseră un act de răspuns destul de blînd la afacerile scandaloase în care marchizul fusese implicat. La fel în ceea ce-l privește pe Restif de la Bretonne: ideile sale revoluționare au o explicație în originea sa plebeană, în complexul său de inferioritate și în vocația sa de a pedepsi moravurile lumii vechi. În ciuda cauzelor particulare care au funcționat pentru unul sau altul, opera lor poate fi privită drept rezultat al evoluției anterioare a ansamblului de atitudini care caracterizează secolul.

Indiferent ce l-a îndemnat pe Sade să devină iacobin și ce l-a făcut pe Restif să se angajeze ca informator în poliția Directoratului [3], ei rezolvă dilema tradiției libertine și, în dușmănie reciprocă, vor accepta una dintre cele două laturi ale acesteia.

Marchizul de Sade se situează în linia lui Duclos și a *Istoriei doamnei de Luz*. Suprema calitate a perspectivei este

---

[1] Cf. Jean-Marie Goulemot, *Lecture politique d'Aline et Valcour*, în vol. col. *„Le marquis de Sade*, ed. cit., pp. 115—136.

[2] P. L. Jacob, *Le Marquis de Sade*, în *Curiosités de l'Histoire de France. Deuxième Série: procès célèbres*, Adolphe Delahays, Paris, 1858, pp. 225—231.

[3] Cf. Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 483.

impersonalitatea. Sade întrebuinţează aceleaşi mijloace ca şi Duclos pentru a-şi asigura luciditatea omniscientă în ordonarea şi interpretarea faptelor. În *Adelaïde de Brunswick, Prinţesă de Saxa*" (publicat postum) îşi plasează faptele narate în vremea lui Henric al IV-lea. Istoria, ca şi la Duclos, admite perspectiva ordonată. Sade este un autor care a preferat întotdeauna naraţiunea la persoana a III-a, pentru a impune cititorului său „*decantarea istorică*" iar „versiunea sa ca definitivă". Vocea narativă a lui Sade se vrea imparţială faţă de personaje, din care cauză se poate aborda „experienţa sa aşa cum este tradusă în scriitură" [1].

Nimic nu este mai elocvent pentru evitarea naraţiunii la persoana întîi, decît istoria celor trei variante ale *Justinei*. Prima, intitulată *Les Infortunes de la vertu* (1787) este scrisă sub forma unei naraţiuni la persoana întîi. Dar gravele experienţe la care este supusă naratoarea nu puteau fi înţelese de către eul supus experimentării. De aceea, în a doua variantă, *Justine ou les malheures de la vertu* (1788), Sade aplică procedeul corecţiei prin dialog, întîlnit deja în *Sofaua* lui Crébillon: naraţiunea personajului este adresată domnului de Courville, care solicită mereu alte amănunte şi o obligă să facă precizări. În fine, *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* este o naraţiune la persoana a treia, rodul unei ordonări şi cunoaşteri profunde a evenimentelor descrise. Sade este unul dintre puţinii naratori ai secolului al XVIII-lea care preferă calea directă a înregistrării realităţii, care evită persoana intermediară a naratorului-personaj. Această preferinţă a sa — verificată şi de ipostaza de povestitor din *Historiettes, contes et fabliaux* (1787—1788) — este rezultatul voinţei sale de a reda spectacolul violent al faptelor descrise prin apatia narativă, tocmai pentru a oferi forţă ficţiunii. Cînd în *Aline et Valcour, ou le roman philosophique* (1788) se fixează, totuşi, asupra naraţiunii la persoana întîi, întrebuinţează un joc de oglinzi ale unor naratori de factură diferită: faptele sînt abordate de Sainville, apoi de Léonore şi transcrise de Déterville.

---

[1] Pierre Klossowski, *Sade ou le philosophe scélérat*, în vol. col. *La pensée de Sade*, ed. cit., p. 3.

Vocea narativă preia la Sade misiunea de a regla furtuna evenimentelor. Apare o pedanterie specifică lui Sade, un program narativ de esență clasică. Sade are nevoie de severa ordine textuală. De aici își extrage rădăcinile teoria sa despre roman: el este un „model optic", fructul unei imaginații perverse pentru că introduce perversiunea „ca realitate romanescă" [1]. Discursul său narativ se dovedește a fi o „realizare strategică" a procesului pasional, o normalitate în descripția anormalității. Prin această mișcare „àrebours", la Sade actul se diversifică și se înmulțește în mod real [2], căci opune forța de centrare a narațiunii puterii descentrante a perversiunii.

Ordinea discursului lui Sade se aplică faptelor sufletești, înțelese a fi de natură „electrică". Concepția electrică despre suflet se manifestă în secolul al XVIII-lea în scrierile lui La Mettrie sau Louis de la Caze, lucrări de care Sade avusese cunoștiință. Înțelegînd că sufletul uman nu se deosebește prin nimic de cel animal, Sade afirmă în nenumărate rînduri că el este „o porțiune din acest fluid eterat, din acea materie infinit de subtilă a cărei sursă se află în soare", că senzațiile se nasc din „tulburările provocate acestui fluid", că „plăcerea nu este decît șocul atomilor voluptuoși" [3]. Asimilînd omul regnului animal, Sade avea ocazia să extragă din filozofia naturii, cultivată în epocă, adevăruri despre lupta pentru existență a acestora, să vadă în moarte o lege normală a perpetuării speciilor. Sursele se află în *Histoire naturelle* a lui Buffon („a administra moartea violentă este deci o operă de salvare biologică" [4]), în *De la nature* a lui Robinet (care considera că „binele și răul se contrabalansează unul pe altul și că acest echilibru constituie frumusețea lumii" [5]). Din „acest maltusian avant la lettre" [6], Sade accepta ideea că la baza oricărui fenomen se află un germene care proliferează și, în

[1] Michel Tort, *L'Effet Sade*, în vol. col. *La pensée de Sade*, ed. cit., p. 78.

[2] Ibidem, p. 69.

[3] Cf. Jean Duprun, *Sade et la philosophie biologique de son temps*, în vol. *Le Marquis de Sade*, ed. cit., pp. 190—191.

[4] Ibidem, p. 197.

[5] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, ed. cit., pp. 560—561.

[6] Jean Duprun, art. cit., p. 198.

consecinţă, face necesare „mari mijloace de distrugere"; suferinţa este o voluptate iscată din „suprimarea necesară a unei satisfacţii prime". Apatia demonstrativă a lui Sade este, deci, un tip de suspendare a plăcerilor. Suprapus convulsiei personajelor, discursul său glacial îi denotă frigiditatea. De aceea, perversitatea sa nu trebuie găsită atît în faptele descrise, cît în încercarea de a uni furia lor excitantă cu eul care le înregistrează aproape indiferent. Aceasta este cea mai amplă maşină de tortură inventată de Sade, incomparabil mai trainică decît cele construite în casa sa din Arcueil.

Sade se întoarce, ca şi Jean-Jacques Rousseau, la originea tuturor lucrurilor. Dar urmărind să descopere spectacolul forţelor primare din om, el îi impută lui Rousseau — ca şi lui Voltaire sau Marmontel — că romanele lor sînt rezultatul unei „pasiuni neputincioase": „voi n-aţi făcut romane, voi aţi pictat moravuri; ar fi trebuit să pictaţi crime" [1]. Stabilindu-şi ca centru de atenţie agresiunea exterminatoare, crima, Sade execută în mod necesar o operaţie de „mise hors de soi", de distanţare a faptelor faţă de oglinda interioară, încît „voluptatea" nu e obţinută decît prin „*extazul gîndirii*", în reprezentarea actului reiterat al «sîngelui rece», extaz opus aici analogului său funcţional, orgasmul" [2].

Deşi pictează „crime", opera lui Sade este monotonă. Mecanismul conflictual respectă prea strîns intenţia autorului pentru ca vreo surpriză să mai poată interveni. El are o unică menire: de a închide orice cărare în faţa presupusei virtuţi. Afirmaţia nu este valabilă decît în modul acesta, căci Sade nu face o apologie a viciului, fiind incapabil de a accepta perversiunea ca imoralitate. El nu vizează puritatea, ci susţine că inocenţa este o calamitate. În fiecare roman al său, seria de evenimente are această finalitate. Inventarul de fapte este, de aceea, limitat. Atît de bogata distribuţie de personaje nu modifică prin nimic sărăcia esenţială. Oricare roman al său poate fi redus la o celulă, pentru că fiecare reprezintă o amplificare a ei. Din această celulă fac parte două tipuri de

[1] Sade, *Les Infortunes de la vertu*, Editions Baudelaire, Paris, 1969, p. XIII.
[2] Ibidem, p. 4.

personaje: cele normale — perverșii care acționează conform dereglării pasionale, impuse de natură — și cele anormale — întîrziații pe scara evoluției. Soarta unește ambele familii, le reduce la adevărul perversiunii. Fie că normalul se numește Juliette iar anormalul Justine, omul lui Sade se înțelege pe sine prin intermediul adevărului că „nu există nici un atu care să nu nască un bine" [1]. Așa cum Valmont se sacrificase pentru a șoca insensibilitatea celorlalți, Léonore, Juliette, Dubourg, Bressac, Antonin, Minski, se transformă în agenți ai răului în beneficiul ignoranților.

Care sînt căile care se închid în fața personajului lui Sade? În primul rînd, dintr-un motiv sau altul, el este alungat din spațiul purității, din paradisul copilăriei. Alungat, personajul său nu are de ales: trebuie să renunțe la prejudecata purității. Mai devreme — ca Juliette — sau mai tîrziu — ca Justine — se va ajunge la același rezultat. Cu deosebirea, însă, că încăpățînatul va fi pedepsit exemplar. Apare aici influența lui Duclos, dar din opera acestuia a dispărut încrederea în binele final. Drumul îi este barat prin demonstrații teoretice și practice. Istoria Justinei stă la bază, ea este expunerea concentrată a „inutilității virtuții". După ce i se explică imposibilitatea unei existențe morale, după ce i se face teoria „indiferenței furtului", deși nu a acceptat nimic din aceste adevăruri, Justine este arestată. După ce i se expun lecții de negare a dreptului divin, de respingere a umilinței creștine și îi sînt predicate idealurile egalitare, ea este amenințată cu umilința maximă (patru complici se pregătesc de execuție dar sînt incapabili să treacă la acțiune, certîndu-se pentru întîietate). După ce evită experiența multiplicată de care doamna de Luz a lui Duclos nu scăpase, Justine este pedepsită pentru inocența sa agresivă printr-un act pervers. După ce în zadar este inițiată în legătură cu falsitatea religiilor, în justificarea crimei, este pedepsită din nou pentru divulgare. După ce a încercat să-și ajute semenul oropsit, este supusă la o operație chirurgicală. După toate acestea, se retrage la mînăstire, dar de abia aici se împlinește răul suprem (nimic nu mai rămîne pur din biata Justine). După ce i se dezvăluie

[1] Sade, *Les Infortunes de la vertu*, ed. cit., p. 4.

adevărul despre lupta dintre cei slabi și cei puternici, este acuzată de pruncucidere; după toate acestea, Justine este grațiată de judecata umană. Dar istoria răului nu se poate opri. Pentru că Justinei i s-a întîmplat tot ceea ce Sade era în stare să pună în mișcare prin perversitate, se adaugă o grotescă perversitate celestă: Justine este trăznită.

Este greu de știut dacă fiecare tortură la care este supus personajul slab e un reflex al „trăznirii" sau trăznirea explozia finală a acumulării electrice din sufletul personajului. Dar, ceea ce e sigur derivă din preferința autentic libertină pentru spectacolul furtunii. Una din scenele memorabile ale furtunii libertine se află în *Dracul îndrăgostit* al lui Cazotte; furtuna îl cuprinde pe Alvare în tovărășia dracului, care, temîndu-se de fulgere fiindcă e femeie, profită de ocazie pentru a se oferi protectorului. Mai mult chiar, Sade nu este atît de original atunci cînd apelează la procedeul „deus ex machina" al trăznirii. El fusese întrebuințat încă din 1720 de Brunet de Brou în *Religieuse malgré elle* (*Călugăriță fără voie*).

Originalitatea lui Sade nu trebuie căutată nici în felul cum acumulează experiențele destinate personajului. Cumularea experimentală se face prin călătorie iar, din acest punct de vedere, *Adelaide* nu diferă cu nimic de *Prințesa Babilonului* a lui Voltaire. Călătoria dezvăluie însă la Sade spectacolul perversiunii erotice, nu a celei sociale. Iar, pentru a descoperi variantele sale, Sade întrebuințează aceleași spații agresive ca întreg romanul libertin al veacului de la Mouhy cu ale sale *Mémoires d'Anne-Marie de Moras comtesse de Courbon, écrits par elle-même, adressés à Mademoiselle d'Au***, pensionnaire au Couvent de Cherche Midi*, John Cleland cu *Memoirs of a Woman of Pleasure* sau *Memoirs of Fanny Hill*, Boyer d'Argens cu *Les Nonnes galantes*, Carné cu *Histoire de la comtesse de Montglas en consolation pour les religieuses qui le sont malgré elles*, pînă la anonimele *Mémoires de M. le marquis de St***, ou les amours fugitifs du cloître* sau *Galantéries d'une religieuse* etc.[1]

---

[1] Cf. Robert Shackleton, *The Cloister Theme in French Preromanticism*, în *The French Mind, Studies in Honour of Gustave Rudler*, Clarendon Press, Oxford, 1952, pp. 170—186.

Sade este un libertin care devine mult prea serios. Văzînd pretutindeni ziduri morale, Sade își descoperă vocația de a fi un revoltat în perpetuum mobile. Calm în discursul narativ dar furios în acumularea de fapte, el este autorul unor „crimes de l'amour". Tortura la care-și supune personajul feminin îl videază de conținut uman și îl transformă într-o „păpușă chirurgicală și funcțională" [1]. Mașina sa de tortură — trecerea bruscă din calmul cuvîntului în turbarea actelor — provine din obișnuita spaimă de saturație a literaturii libertine și e o cale de depășire a ei. În universul său nu există compensație la insensibilitate, de aceea monstruozitatea se instalează atotputernic. Dacă agresorul din primul val al literaturii libertine se oprea atunci cînd obținea voluptatea și îi arăta agresatului avantajele libertății naturale, agresorul din valul al doilea — fără să fie capabil de a trăi juisarea — nu se poate opri decît după ce a obținut „saturația punctelor corporale" [2].

Adversarul neîmpăcat al lui Sade, Restif de la Bretonne, va îmbrățișa cea de a doua soluție conservată de literatura libertină: considerîndu-se o ființă sensibilă, el are marea plăcere de a-și reaminti faptele „criminale" de odinioară. Restif de la Bretonne e un Marcel Proust în maniera secolului al XVIII-lea; un imoralist mai viril, posesor al unei memorii care-i evocă lanțuri întregi de aventuri erotice. Restif are aceeași oroare de romane ca și un Duclos sau Sade, cu toate că a scris foarte multe. Considerîndu-se pe sine un soi de răzbunător al sterilității romanești, el susține că operele sale sînt rodul unei „delicioase beții",[3] care au doar obligația „de a nu ieși niciodată din clasa posibilităților" în felul cum „trasează istoria sentimentelor și conduitelor unui erou sau eroine"[4]. Cuvintele lui Proust sînt adecvate intențiilor romanești ale acestui precursor din veacul luminilor: „Et une fois que le

---

[1] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, 1971, p. 127.

[2] Ibidem, p. 35.

[3] Restif de la Bretonne, *Les Romans*, în *Les Françaises, Oeuvres*, Éditions du Trianon, Paris, 1930—1932, vol. II, p. 350.

[4] Ibidem, pp. 350—361.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

romancier nous a mis dans cet état, où comme dans les états purement intérieurs, toute émotion est décuplée, où son livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant un heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-une, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perceptions" [1]. Desigur, Restif nu acordă memoriei imprevizibilul proustian, mişcările de înaintare şi reîntoarcere, dar şi pentru el vremile trecute aduc „les tourbillons de leurs précieuses vapeurs" [2]. Corpul pe care-l rememorează are şi el incandescenţa remarcată de Proust, care transformă umiditatea înconjurătoare într-o „zonă de evaporaţie" [3]. Desigur, el nu posedă ştiinţa de a se limita la nararea unei clipe şi — în consens cu viteza de narare a epocii — aleargă după numeroase altele pentru a-i conferi extinderea cuvenită.

Opera sa, *Monsieur Nicolas, ou le coeur humain devoilé* (*Domnul Nicolas, sau inima umană dezvăluită* — 1796—1797), *Le Paysan perverti* (*Ţăranul pervertit* — 1775), *La Paysanne pervertie* (*Ţăranca pervertită* — 1784) are la bază un program care poate fi rezumat în aceste cuvinte: „nu pierdeţi nici un individ" [4]. Pentru aceasta, Restif încearcă să impună o „nouă doctrină", conform căreia nici o muncă nu este inutilă şi nelăudabilă. Cu căldură, Restif susţine acelaşi lucru ca şi Sade: răul nu este dezagreabil, fiindcă e necesar. În romanele sale, el caută „încîntarea instantanee", „dorinţa, regretul, visul şi amintirea". Perspectiva asupra evenimentelor este autobiografică, oferind forţă sentinţei date de autor: „Sînt o carte vie". Perversiunea apare la el ca rezultat al frustrărilor la care individul este supus de viaţa vechii societăţi.

---

[1] Marcel Proust, *Du coté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1919, vol. I, p. 126.
[2] Restif de la Bretonne, op. cit., vol. III, p. 10.
[3] Marcel Proust, op. cit., vol. I, p. 124.
[4] Restif de la Bretonne, op. cit., vol. III, p. 143.

Pentru a reda libertatea și puritatea ființei umane, Restif pledează pentru instaurarea unor comunități care să evite acțiunea corupătoare. Pentru el, societatea învechită impune — ca și pentru Sade — lupta dintre tirani și cei slabi; pentru a depăși starea de supunere — datorată amorului, „dorinței de a subjuga un om" — victima trebuie să aibă curajul să se confeseze. Dacă omul are din naștere „dorința de a place", dacă această dorință îl face vulnerabil, singurul remediu este confesiunea totală, bază a viitoarei „reforme a moravurilor" [1]. Orice sechestru impus libertății umane naște perversiunea. Restif de la Bretonne nu este un protestatar inferior lui Sade. Dar actul de negație violentă are la el o altă finalitate. Sade se concentra asupra procesului de eliberare, Restif face un pas mai departe și imaginează o lume „reformată", în care singura normă e absența oricărei norme. Cum e posibilă această lume? Prin realizarea unei comunități umane lipsite de superstiții. El nu pledează pentru salvarea individuală, ci pentru una colectivă. Egalitatea este fundamentul viitorului, de aceea el nu respinge nici una din ideile și instituțiile corespunzătoare care propagă egalitatea. Din acest motiv, Restif nu respinge creștinismul ca Sade, ci consideră că el trebuie păstrat, dar anulîndu-i-se intoleranța ori ascetismul și reactualizîndu-i-se pledoaria pentru iubire și iertare. Restif este un revoluționar care știe să rîdă: „Ar trebui scoase din religie tristețea, amărăciunea, duritatea. Ar trebui să îndrăznim mai mult să iubim decît să ne temem de Ființa Supremă" [2]. El este un „mare romancier, unul dintre primii scriitori care au înțeles că suferința și urîțenia erau esențiale frumuseții lumii moderne" [3].

Modul în care valul revoluționar al libertinismului se conjugă cu idealurile sentimentale ne face să credem că el nu poate fi exclus din mișcarea pregătitoare a romantismului. Secolul luminilor pregătește spiritualitatea romantică nu numai prin Rousseau sau Richardson, ci și prin Sade sau Restif. Convertirea elanurilor sentimentale în tiparele libertine dove-

[1] Restif de la Bretonne, op. cit., vol. III, p. 91.
[2] Ibidem, p. 138.
[3] Henri Coulet, op. cit., vol. I, p. 496.

deşte o dată mai mult ce profundă legătură se stabileşte, de-a lungul întregului veac, între cele două atitudini. Pornind de la premiza „sufletul sensibil", sentimentalii şi libertinii au eşuat în insensibilitatea programatică a lui Laclos, pentru a se redresa în violenţa nepotolită a lui Sade şi Restif. Am urmărit complicatul proces prin care romancierii veacului au pendulat între sacru şi profan, modul în care sentimentalii şi libertinii s-au stimulat reciproc pentru a întîrzia apariţia egoismului romantic. Întîrzierea s-a dovedit, însă, cu atît mai profitorie pentru romantismul epocii următoare. Pe latură sentimentală sau pe latură libertină, romancierul secolului al XVIII-lea pune în mişcare aceleaşi idei, chiar dacă acordă supremaţie uneia şi le sacrifică ei pe toate celelalte. Care a fost cea mai obsedantă idee a lui Rousseau, dacă nu imposibilitatea ascezei? Care a fost cel mai dureros punct al programului lui Sade, dacă nu disimularea frigidităţii? Decăzut din armonia clasică, romanul secolului al XVIII-lea s-a dedublat în libertin şi sentimental pentru a participa la o dispută esenţială epocii sale.

VIII. DESCOPERIREA ACTUALITĂȚII

S-a tras în lături din fața sufletului meu parcă o cortină, iar scena nesfîrșitei vieți se schimbă înaintea mea în abisul veșnic al deschisului mormînt. Poți să spui: Așa este! cînd toate trec, cînd toate se rostogolesc cu iuțeala fulgerului...?

GOETHE, DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS

ROMANUL ESTE, așadar, un templu închinat mișcării. El nu evocă doar actele vieții în variante infinite, el însuși primește impulsul pentru a derula în fața privitorului spectacolul energiilor umane. Deși dat o dată pentru totdeauna, el este un sistem mobil care face perceptibil un alt sistem mobil. Doar atunci cînd este văzut din exterior el pare nemișcat. Odată, însă, ce porțile sale sînt deschise, se zărește mișcarea rituală a cuvîntului, care simbolizează timpul și îl măsoară. Nemișcarea sa e ritmată și, în același timp, izvoditoare de ritm. Mulțimea nesfîrșită a faptelor umane se organizează ca reflex al tempo-ului impus de creator; prin ritm, haosul devine cosmos. Dacă romanul spune ceva despre viață, o face pentru că impune un ritm comun tuturor actelor. Nenumăratele traiectorii ale fiecărui punct se proiectează pe o traiectorie fundamentală, care le sincronizează pe toate acestea. Cuvîntul devine gestul unificator al tuturor evoluțiilor, succesiunea sa se răsfrînge asupra succesiunii de fapte narate. Oricît de multe instrumente narative adună romanul, oricît de diferite ar fi ritmurile melodiilor rostite de fiecare dintre ele, el este o orchestră aflată sub conducerea aceleiași baghete, cuvîntul. Ceea ce se vede la pătrunderea în universul romanesc este dictatura ritmică a cuvîntului.

Implicit sau explicit, romanul conține o teorie a mișcării. În secolul al XVIII-lea, sentimentalismul și libertinismul sînt două modalități specifice de înțelegere a mișcării. Romancierul secolului al XVIII-lea punea totul în mișcare avînd

ca sursă de energie și ca finalitate narativă sentimentalismul sau libertinismul. Dezvoltarea narațiunii avea pentru sine sens doar ca un interval între momentul de declanșare sau activare a energiei și cel de calmare sau stingere provizorie a ei. Abordarea realității devenea pentru sine posibilă numai în măsura în care oferea legătura dintre aceste momente. Dacă a fost urmărită originea și finalitatea mișcării sentimentale sau a mișcării libertine, se poate trece la analiza determinărilor temporale ale intervalului narativ care stă la baza romanului. Desigur, scopul analizei depășește nivelul teoretic. Nu interesează modul cum funcționează intervalul romanesc decît pentru a vedea dacă există o evoluție a sa, tipuri istorice de constituire. Se alcătuiește altfel succesiunea imaginilor narative într-o epocă față de alta? segmentul narativ măsoară altfel timpul într-un moment al istoriei față de altul? între Petronius, Cervantes, Sterne, Flaubert sau Proust există diferențe în felul de a înțelege și realiza vibrația temporală? Dar dificultatea este mai mare, întrucît nu ne putem opri aici. Trebuie să ne întrebăm: există un ecran istoric colectiv pe care putem proiecta fiecare dintre aceste cazuri istorice individuale? există prin felul cum ritmează, cum asigură continuitatea narativă, nu numai romancieri, ci și epoci de roman? Răspunzînd la aceste întrebări putem arăta de ce există un roman al luminilor, un sistem narativ al acestei epoci și să vedem epoca nu ca simplă însumare de romane.

Pentru aceasta este necesar să plecăm de la esența „nemișcată" a romanului, de la narațiune. Dacă romanul este un „univers stabil, coerent, continuu, univoc, în întregime descifrabil", toate elementele sale evocă mișcarea: „întrebuințarea sistematică a perfectului simplu și a persoanei a treia, adopția fără condiții a derulării cronologice, intrigi lineare, curba regulată a pasiunilor, tensiunea fiecărui episod spre un final" [1]. Pentru a cuprinde viața, pentru a fi o dovadă a existenței, narațiunea introduce în succesiune „sfera de activitate", distanțează în trecut această succesiune și o atribuie unui „actor" diferit de povestitor, actorul povestirii însăși. Orice

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. cit., p. 37.

narațiune reprezintă o actualizare a unui ansamblu de sfere de activitate — de actanți, „fascicolele de funcții atribuite personajelor" — într-o desfășurare particulară de actori — „expresii ocurențiale ale unui singur și același actant" [1]. Oricare narațiune respectă, în „articularea actorilor", „structura actanților".

Romanul nu este decît o formă specifică de actualizare a „structurii actanților". În cadrul unei epoci, ea se opune celorlalte tipuri de actualizare, epopeii, nuvelei sau povestirii. Într-un anumit moment istoric, narațiunea românească se distinge de toate celelalte specii ale genului epic. În succesiunea momentelor istorice, ea se diferențiază față de variantele sale, anterioare sau posterioare, ca și față de variantele celorlalte specii narative. Văzînd astfel lucrurile, apare foarte clar motivul pentru care, adeseori, o epocă numește roman ceea ce alta va considera nuvelă, poem epic sau epopee. Astfel, *Candide* sau *Zadig* par astăzi a fi străine speciei românești. În secolul al XVIII-lea însă, „povestirile" lui Voltaire erau românești. Tot astfel, se poate admite că *Iliada* sau *Odiseea* nu sînt decît ample romane în versuri ale unei epoci care încă nu avea conștiința romanului.

De esență epică, mișcarea românească este narativă. Narațiunea reprezintă o intersecție a două planuri: *suprafața universului care se derulează* și *suprafața universului derulat.* Cu alte cuvinte, ea este o linie — mai bine zis, un segment de dreaptă — care unește, într-o „solidaritate neîntreruptă", puncte aflate simultan în ambele suprafețe. În sensul bergsonian al celor doi termeni, *déroulement* și *déroulé*, narațiunea este un mod de a derula un univers în mișcare în ordinea sa spațială, de a „înregistra efectul mișcării" [2] pe care o relatează. Din această cauză, narațiunea — cu finalitate sau fără finalitate estetică — reprezintă unul dintre modurile fundamentale prin care omul are conștiința „unei continuități a vieții,

[1] A. J. Greimas, *Sémantique structurelle*, Larousse, Paris, 1966, p. 175.

[2] Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Félix Alcan, Paris, 1926, p. 64.

constituite prin sentimentul neîntrerupt al unei mobilități exterioare" [1]. Prin această înțelegere se face un pas mai departe față de afirmațiile — reluate destul de des în paginile anterioare — că narațiunea presupune o relație dintre *timpul despre care se povestește* și *timpul în care se povestește* (*Erzählte zeit* și *Erzählzeit*). Orice narațiune reprezintă un caz de exteriorizare a unei durate interioare spre un timp impersonal. Universul care se derulează cuprinde evenimentele care sînt interiorizate în prealabil de conștiința naratorului, fapte exterioare care au devenit evenimente interioare. Universul derulat reexteriorizează aceste evenimente, le ordonează și le exprimă sub o formă lineară. Narațiunea este o operație de transfer a *derulării* în *derulat*.

Ea are o importanță decisivă pentru înțelegerea relației dintre cele două timpuri narative. Nici unul dintre ele nu poate exista fără celălalt. În primul rînd, timpul în care se povestește organizează distanța temporală pe care o ocupă faptele despre care se narează. Așadar, numai transferul în „derulat" al „derulării" face măsurabilă durata interioară a faptelor narate. În al doilea rînd, el explică felul cum această trecere devine posibilă. Mișcarea interioară este exteriorizată, iar „derulatul" exprimă „derularea" sub forma unui „fir", a unei linii care-l „jalonează". În această lumină, narațiunea este o traiectorie prin care „durata interioară se exteriorizează în timpul spațializat" [2]. Tranziția spre spațializare nu ar fi însă posibilă fără o conștiință care să „îmbrățișeze ambele evenimente într-o percepție unică și instantanee" [3]. Această „conștiință coextensivă universului" aparține autorului. Ea este singura capabilă de a asigura continuitatea „derulării" în continuitatea „derulatului", de a stabili rezonanța celor două succesiuni de natură diferită. Fără această relație, cititorul nu ar putea descoperi prin narațiune un univers în mișcare, ci numai puncte „congelate" — situate într-un plan sau în celălalt. În acest sens trebuie înțelese cuvintele

---

[1] Henri Bergson, op. cit., p. 65.
[2] Ibidem, p. 75.
[3] Ibidem, pp. 72—73.

următoare: „Continuitatea psihică nu e un dat, ci un rezultat“ [1].

Atît pentru roman cît şi pentru antiroman, ambele suprafeţe sînt necesare. Dacă romanul spaţializează durata interioară numai pentru a o face măsurabilă şi extensibilă întregului univers, spaţializarea antiromanului anulează universul care se derulează şi nu se mai măsoară decît pe sine însăşi. În orice epocă există, în mod necesar, opere narative care acordă o importanţă mai mare unuia sau celuilalt univers. Ce altceva făcea Marivaux în *Trăsura înnămolită* decît să anuleze orice valabilitate evenimentelor narate, accentuînd asupra modului în care sînt sau ar putea fi derulate dacă ar fi existat vreodată? [2] Ce altceva există în *Noaptea şi momentul* al lui Crébillon decît „traiectoria sonoră“ a evoluţiei personajelor, în vreme ce faptele lor rămîn o supoziţie a tăcerii? [3] ce este *Jacques Fatalistul* decît o savantă prelungire a chinului de a lineariza o desfăşurare de fapte? [4]

Indiscutabil, antiromanul explică foarte clar ce este romanul. Din acest motiv, *Jacques Fatalistul* este din nou necesar în analiză. S-a văzut că, în acest antiroman, autorul nu înregistrează direct evenimentele, ci doar ceea ce înregistrează naratorii; că aceştia, la rîndul lor, cedează naraţiunea personajelor lor etc. Întrerupîndu-se reciproc, autorul, naratorul şi naratorii naratorului dereglează derulatul. Acest antiroman al lui Diderot nu este altceva decît un efort de a continua naraţiunea, contracarat de voinţa adversă a tuturor povestitorilor înregistraţi. Aparent, el ilustrează momentele de discontinuitate, de imobilizare forţată a actului de introducere în succesiune a evenimentelor. Aparent, el ar conţine doar naratori „împiedicaţi“. Dar numai în aparenţă, căci *Jacques Fatalistul* pune în valoare tocmai mecanismul complicat prin care derularea se transformă în derulat. *Piedica în calea liniilor narative se află în faptul că naratorii sînt*

---

[1] Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, P.U.F., Paris, 1950, p. VIII.
[2] Cf. pp. 58 – 59.
[3] Cf. pp. 63 – 65.
[4] Cf. pp. 264 – 273.

simultani. Realizînd simultan „timpul măsurabil", ei își intercalează vocile, se ratează rînd pe rînd fiecare în încercarea de a-și trasa linia temporală. Narațiunea se descompune în segmente care se intercalează, unul cedînd locul următorului înainte de a se fi terminat. Astfel, segmentele narative ale acestui antiroman nu se încheie, ci sînt suspendate de intervenția de o sporită intensitate a segmentului următor, care va păți mai tîrziu și el același lucru. Dar aceasta nu înseamnă distrugerea derulatului, ci cea mai intensă pledoarie pentru el. Căci, „a măsura timpul constă în a număra simultaneitățile"[1]. Imobilizîndu-se reciproc, naratorii își demonstrează unul altuia că mobilitatea fiecăruia depinde de simultaneitatea cu celălalt. Situația se prezintă în felul următor:

a) pentru a măsura un interval de timp, trebuie descoperită simultaneitatea dintre două clipe ale unor mișcări exterioare conștiinței (astfel: autorul înregistrează simultaneitatea dintre un punct al narațiunii lui Jacques și un punct al narațiunii hangiței, Jacques înregistrează simultaneitatea dintre un punct al narațiunii Stăpînului și unul din cea a hangiței etc.);

b) pentru ca durata interioară să se exteriorizeze și să devină „măsură a timpului", e necesară o a doua simultaneitate, dintre cele două momente exterioare și simultane și „momentele punctate de ele de-a lungul duratei interioare"[2] (astfel: un punct din derularea autorului este simultan unuia din derularea naratorului de gradul întîi, care este simultan cu un punct al derulării naratorului de gradul al doilea).

Antiromanul lui Diderot arată în mod explicit ce este romanul și ce sens are lectura lui. Prin lectură, romanul instituie un sistem de simultaneități care dau posibilitatea cititorului să înregistreze continuitatea numai prin colaborarea tuturor treptelor. Actele personajelor se încadrează într-un continuum temporal în măsura în care intră într-un raport de simultaneitate cu derularea naratorului, derularea

[1] Henri Bergson, op. cit., p. 75.
[2] Ibidem. p. 75.

naratorului este continuă prin simultaneitatea cu derularea autorului, iar continuitatea acesteia transpare numai prin simultaneitatea cu cititorul. Fără aceste trepte de „corelare ritmică", continuitatea romanului este imposibilă. În *Jacques Fatalistul* se face una dintre cele mai savuroase demonstrații că „un proces omogen nu este niciodată evolutiv" [1]. Prin acest antiroman, se înțelege ceea ce s-a acceptat după două secole ca o critică a sistemului bergsonian: „Doar o pluralitate poate dura, poate evolua, poate deveni. Iar devenirea unei pluralități este polimorfă, așa după cum devenirea unei melodii este, în ciuda tuturor simplificărilor, polifonă" [2].

Pentru roman simultaneitatea rămîne un vis. Ficțiunea îi dictează plasarea în trecut a evenimentelor narate. Din acest punct de vedere, orice narațiune romanescă se bazează pe „a fost odată". Romanul așază între mișcarea care se derulează și mișcarea care o derulează pe prima un interval de timp, menit să asigure verosimilitatea. Din această cauză, romanul descinde din narațiunea nudă, din basm. În fiecare epocă de roman, această stare nudă a narațiunii este prezentă.

Secolul al XVIII-lea nu face nici el excepție. În cadrul său se întîlnesc romane care execută o ruptură între derulare — pe care o așază în preistorie — și derulat — pe care-l situează în postistorie. Cu alte cuvinte, există *romane-basm* și în această epocă. Romanul distruge simultaneitățile, dar el trebuie să lase cititorului libertatea ca, prin lectură, să le refacă. Fără aceasta, mișcarea sa ar deveni imposibilă.

Starea nudă a *romanului-basm* are, tocmai din această cauză, o importanță deosebită. Pentru secolul al XVIII-lea ea este fixată, printre alții, de Lesage în *Le Diable boiteux* (*Diavolul șchiop* — 1707 și 1726). Prin acest roman, Lesage se leagă de tradițiile narațiunii baroce. Reluînd nuvela lui Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, apărută în 1640, el își coordonează narațiunea ca relație dintre o derulare preistorică și un derulat postistoric. Istoria cuprinsă în roman face tocmai această legătură. De aceea, ea merită o atenție specială.

---

[1] Gaston Bachelard, op. cit., p. 123.
[2] Ibidem, p. 124.

Pentru ca intervalul dintre cele două procese să devină posibil este necesară aceeași premisă care funcționează și în cadrul basmului. Anume că, oricît ar oferi lumea un spectacol al mișcării, ea rămîne etern aceeași. Apoi că, prin consecință, făcătorul de istorii este același, indiferent de clipa istorică în care activează. Mișcarea eternă este înregistrată de un narator care descoperă și expune încă o dată nemișcarea mișcării. Premisa este, prin urmare, paradoxală: trebuie să fie înregistrată mișcarea, dar atît ea cît și cel care o înregistrează sînt nemișcați. O asemenea premisă paradoxală nu este străină de conștiința lui Lesage. În prefața la ediția din 1726, *Au très illustre auteur Luis Vélez de Guevara*, el spune: „*Quoique le monde soit toujours le même, il s'y fait une succession continuelle d'originaux, qui semble y apporter quelque changement*“ [1]. Se poate deduce că, pentru Lesage, romancierul are aceleași atribuții ca și naratorul de basme: el are la dispoziție evenimente noi, evenimente care merită narate, numai în măsura în care combină, introduce într-o succesiune nouă, întîmplări din inventarul de eternități. Ca atare, romanul este un apel limitat la un număr de evenimente și, față de eternele acte umane, reprezintă, „în mic, un tablou de moravuri“.

Plecînd de la premisa basmului, Lesage încearcă să-i anuleze contradicția. El știe că narațiunea sa cuprinde, în termenii de azi, numai actanți nu și actori. Dacă însă rămîne la nivelul claselor de funcții, la fel ca povestitorul, el atrage atenția că „fascicolul de funcții“ are pentru sine valabilitate numai în măsura în care reprezintă „moravurile secolului“ [2]. Istoria lui don Cléophas — Făt-frumosul hispanic al acestui basm — oferă adevăruri eterne despre ființa umană, circumstanțializate însă în cadrul secolului. Dar generalitatea îi este necesară unui asemenea tip de romancier. Numai prin ea se poate face legătura dintre derulare și derulat. Numai printr-o prealabilă spațializare a derulării, se poate explica narațiunea prezentă. Ca și autorul de basme, autorul de

[1] Lesage, *Oeuvres*, Collections des grands classiques français et étrangères, Paris, f.a., vol. II, p. 262.

[2] Ibidem.

romane de această factură poate înregistra evenimentele doar cu condiția ca ele să fi fost deja înregistrate și catalogate. Altfel, el nu ar avea acces cognitiv într-o lume trecută.

Nimic nu ilustrează mai clar ruptura temporală decît formula verbală de acces. Varianta Lesage a acelui *odată* din „a fost odată" sună în felul următor: „o noapte din luna octombrie". Indeterminarea este de același grad, întrucît „o noapte din luna octombrie" este la fel de imprecisă ca acel „odată" al oricărui basm. Prin ea se stabilește planul temporar în care se desfășoară evenimentele legate de don Cléophas Leandro Pérez Zambullo, rezultînd din solemnitatea onomastică a Peninsulei Iberice. Lucrul nu este lipsit de interes: dacă faptele se petrec nu acum, ci odată, ele nu pot avea loc aici, ci în altă parte, într-un alt loc. Iar spațiul distanțat în care se desfășoară ostilitățile narate este, pentru Lesage, Spania. Preferința pentru Spania — dovedită și în *Gil Blas* sau în *Guzmán de Alfarache* — nu este însă o caracteristică a lui Lesage. Pentru secolul al XVIII-lea și, în special, pentru romanul său, Spania joacă rolul unui spațiu îndepărtat în care conflictele europene sînt esențializate pînă la caricatură. Dar Spania este pentru iluminist o lume în care actele își păstrează nealterat vitalitatea, un loc unde eternitatea nu i-a obosit pe actori, unde un moralist are ce vedea.

Mobilitatea narativă a *Diavolului șchiop* este de factura basmului. Prin intermediul acestui roman al lui Lesage, se verifică legătura genetică dintre basm și roman, așa cum ea apare în secolul al XVIII-lea. Despre *Diavolul șchiop* se poate vorbi în aceiași termeni ca și despre un basm oarecare: „Judecînd sub raport morfologic, putem numi basm orice dezvoltare de la prejudiciere (A) sau lipsă (A') — prin funcțiile intermediare — la căsătorie (Z) sau alte funcții folosite ca deznodămînt" [1]. Istoria lui don Cléophas durează de la descoperirea diavolului și pînă la eliberarea de diavol, cînd eroul se va putea însura. Pentru ca ea să dureze pînă la dimensiunile pretinse de roman, autorul combină după propria-i plăcere funcțiile narative: iscodirea, divulgarea, com-

[1] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, p. 94.

plicitatea, prejudicierea, lipsa, plecarea, obținerea uneltei năzdrăvane, călăuzirea, lupta, remedierea, salvarea, demascarea [1].

Pe această cale, se poate vedea cu claritate că romanul este un interval, distanța dintre *l'avant* și *l'après*, în decursul căreia autorul asigură cititorului posibilitatea de a executa o „tranziție neîntreruptă" [2] de la punctul inițial spre cel final. Visul oricărui romancier este să extindă cît mai mult tranziția, dar să nu-i distrugă calitatea de a apărea neîntreruptă în ochii cititorului. Lesage procedează în consecință: ediției din 1707 îi adaugă în 1726 un corp de acțiuni care prelungește lectura pînă la „cîteva ceasuri" [3].

Interesul pentru *Diavolul șchiop* derivă, însă, și din faptul că ilustrează plenar imobilitatea naratorului. Lesage are meritul că preia din romanul omonim al lui Vélez de Guevara, fără nici un complex al lipsei de originalitate, o imagine reprezentativă pentru omnisciența naratorului. Din turnul de la San Salvador, Asmodée — diavolul șchiop, autorul „căsătoriilor ridicole", „cel care a introdus în lume luxul, desfrîul, jocurile de noroc și chimia", inventatorul caruselului, al dansului, al muzicii, demonul comediei sau, „pentru a vorbi mai onorabil, zeul Cupidon" [4] — întinde brațul drept deasupra lumii și „imediat acoperișurile dispărură" [5]. Diavolul devine instrumentul cunoașterii dintr-un punct în care se vede „confuzia obiectelor". De la înălțime, el face transparentă orice rezistență materială în calea privirii, adună adevărurile și le comentează. Or, trebuie să recunoaștem, pe lîngă orice romancier se află un asemenea diavol.

Pentru Lesage, Asmodée este un soi de „unealta năzdrăvană", așa după cum, pentru Diderot în *Bijuteriile indiscrete*, este inelul lui Cucufa. Asmodée îl plasează pe Cléophas la înălțimea cunoașterii. Din *imobilitatea* punctului de vedere se constată *mișcarea* universală. Lucrul ar putea părea ciu-

---

[1] Cf. V. I. Propp, op. cit., pp. 30—65.
[2] Henri Bergson, op. cit., p. 55.
[3] Lesage, op. cit., p. 262.
[4] Ibidem, p. 267.
[5] Ibidem, p. 275.

dat, întrucît tot Asmodée este şi un „cal înaripat": el îl transportă pe Cléophas după voie. Prin el, Cléophas poate fi oriunde. Dar aceasta nu înseamnă mobilitate. Pentru că Asmodée îl transportă cu o viteză mai mare decît cea a luminii, desfiinţează distanţele; este atît de rapid, încît Cléophas nu vede nimic în timpul zborului. Asmodée nu-i serveşte decît pentru a-l plasa în diferite puncte imobile. Situaţia este contrară călătoriilor făcute cu ajutorul diavolului de eroii din *Faust* al lui Goethe sau *Cain* al lui Byron. În aceste poeme, atenţia e consacrată tranziţiilor şi nu exclusiv stadiilor. Lesage îşi face personajul capabil de a se afla, fără nici o pierdere temporală, în mai multe puncte deodată. Acest serviciu diavolesc este rîvnit de orice narator care se pretinde omniscient. Un oarecare Asmodée reprezintă un „demon tutelar" pentru un Balzac, Tolstoi sau Maupassant.

La originea romanului se află starea basmului. Dar romanul se constituie prin îndepărtarea de acest stadiu narativ. El este, de aceea, nu numai o preluare, ci şi o luptă împotriva lui „a fost odată". În interiorul oricărui roman poate fi descifrat un efort de a reduce diferenţa dintre cele două nivele temporale. Mijloacele prin care romancierul tinde să anuleze ruptura dintre *derulare* şi *derulat* au cea mai mare diversitate, şi urmărirea lor permite o stratificare a epocilor romaneşti. La baza oricărui roman stă un conflict de asemenea natură. E drept, mai puţin vizibil decît acela în care se află personajele, dar nu inexistent. Paginile următoare se vor ocupa de felul în care încearcă să rezolve conflictul romanul şi antiromanul din secolul al XVIII-lea. Se va vedea, însă, că în această epocă anularea conflictului nu a fost posibilă. Abia în secolul al XX-lea, un James Joyce în *Ulise* sau *Veghea lui Finnegan* va realiza acest lucru.

O primă operaţie de corecţie aplicată basmului este reprezentată de *datare*. Prin datare, romancierul încearcă să reducă distanţa temporală dintre fapte şi nararea lor. Acestea nu mai sînt preistorice, ci istorice. Romancierul îşi asumă funcţiile cronicarului: el nu vorbeşte despre ceea ce a fost odată repetabil, ci despre ceea ce a fost irepetabil. El nu urmăreşte generalul, ci generalul cuprins prin accidentul istoric. În mîinile sale, naraţiunea este o posibilitate de a lega

un fapt irepetabil inițial de un fapt irepetabil final. Dacă tranziția are o semnificație morală transistorică, asta nu schimbă cu nimic lucrurile. Narațiunea istorică încearcă să reducă diferența dintre *derularea* preistorică și *derulatul* postistoric, istoricizîndu-le pe amîndouă: evenimentele istorice sînt consemnate de un narator istoric. S-a vorbit despre aceasta în legătură cu *Istoria doamnei de Luz* de Duclos sau *Adelaide* de Sade. Evenimentele acestuia din urmă sînt plasate în secolul al XI-lea, în vremea luptelor dintre imperiu și papalitate. Libertinii aveau o preferință motivabilă pentru narațiunea istorică. Din această cauză, se va insista mai puțin în clipa de față asupra acestei operații de datare, cu atît mai mult cu cît ea este executată întotdeauna împreună cu alte mijloace cărora li se face abia acum loc în democrație.

Istoricizarea raportului dintre universul care se derulează și universul derulat impune un alt tip de conștiință. Narînd despre fapte plasate în trecut, autorul istoric nu se raportează direct la un inventar de funcții. El consultă în primul rînd istoriile care au încercat, înaintea sa, să descopere eternul uman în zona accidentalului. Ca alte cuvinte, el preia în narațiunea sa funcții deja circumstanțializate. Prin aceasta, autorul de narațiuni istorice pune odată mai mult problema dimensiunilor temporale, reprezentînd, într-un fel sau altul, gradul de conștiință conform căruia „*nous ne percevons, practiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongeant l'avenir*“ [1]. Odată cu fixarea actelor derulate în istorie, omniscienta devine imposibilă. O „*survivance intégrale du passé*“ este, fără îndoială, o imposibilitate. Coeficientul de pierdere pe care-l suportă orice narator de acest tip îl obligă la reflexie. Dacă nu descoperă decît un trecut parțial consemnat, el va trebui să umple spațiile goale prin considerații de ordin general. Iar descoperirea generalului uman este executată în numele prezentului, în care se situează naratorul.

---

[1] Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'ésprit*. Félix Alcan, Paris, 1921, p. 163.

Consecința este valabilă pentru orice romancier istoric. De obicei, ea este mai mult subliniată atunci cînd se vorbește despre genul istoric din epoca romantică, cînd se analizează romanele unui Walter Scott sau ale unui Alfred de Vigny. Ea apare și în cadrul epocii care ne interesează. Diferența provine din faptul că reflexia prin care romancierul luminilor suplinește parțialitatea derulatului — a derulatului consemnat de cronici — are la bază o altă perspectivă asupra timpului: pentru iluminist scurgerea timpului nu este ireparabilă, ca pentru romantici, ci reparabilă. Prin meditația asupra omenescului în general, el poate deveni contemporan cu personajele istorice pe care le pune în mișcare, spre deosebire de romantic care, prin aceeași operație, se descoperă a fi definitiv rupt de ceea ce s-a petrecut altădată.

În secolul luminilor, romancierul istoric apelează la atemporalitatea adevărului pentru a motiva mișcarea istorică pe care o evocă. Marmontel, cu al său *Bélisaire* (1767), conturează cu claritate chipul iluminist al romancierului istoric. Acțiunea romanului este datată în epoca iustiniană a Imperiului Bizantin și cuprinde din viața generalului Belizarie intervalul de la orbirea sa de către Iustinian, invidiosul său stăpîn, și pînă la restabilirea armoniei dintre ei. Faptele sînt reale și, pentru a sublinia lucrul acesta, Marmontel își citează izvoarele. Pentru a respecta adevărul istoric, el supune *Istoria secretă* a lui Procopiu unei critici severe, numind-o „*satyre méprisable*", iar pe presupusul autor „*déclamateur aussi maladroit que méchant*" [1]. Sînt invocați Agathias, Photius, Eichelius, Grotius, apoi Procopiu însuși cu *De Bello Gothico* sau *De bello Vandalico* etc. Dincolo de restabilirea adevărului, Marmontel este interesat să reia în romanul său ceea ce memoria omenirii a păstrat din faptele generalului bizantin. Mai mult decît realitatea, el preferă ficțiunea sancționată de trecerea timpului. De aceea, opera sa este „*plutôt comme une opinion populaire, que comme une vérité historique*" [2].

---

[1] Marmontel, *Oeuvres complètes*, Chez Née de la Rochelle, À Paris, 1787, vol IV, p. VIII.
[2] Ibidem, p. VII.

Afirmația nu trebuie să înșele. Ea nu este decît un „truc narativ". Fără opinia „populară", accesul lui Marmontel în vremea „bătrîneții lui Justinian", cînd „imperiul, epuizat de lungi eforturi, se apropia de decadență" [1], ar fi fost oprit. În felul acesta, însă, trecutul se păstrează viu în clipa prezentă. Pentru a-și asigura credulitatea cititorului, el recurge și la o altă operație: dacă între autor — om al secolului al XVIII-lea — și personaj — om al secolului al VI-lea — se află o distanță de unsprezece secole, nu rămîne altceva de făcut pentru a asigura simultaneitatea decît de a-l transforma pe Belizarie în om al luminilor. Contemporaneitatea dintre Belizarie și Marmontel nu putea fi realizată în nici un caz în planul faptelor și al narării lor. Belizarie s-a luptat cu ostrogoții sau hunii într-o altă vreme decît aceea în care Marmontel este istoriograf al Franței. Dar ea se realizează prin înzestrarea lui Belizarie cu o conștiință iluministă. Ca atare, romanul derulează nu faptele lui ci expunerile sale despre organizarea statului, despre atribuțiile principelui, despre legalitate, virtute etc.

Reluarea faptelor istorice nu are alt scop decît acela de a-l introduce pe Belizarie în situația de a emite idei. Marmontel îi găsește parteneri de dialog. Dintre aceștia se disting tînărul Tiberiu și Justinian însuși. Romanul este succesiunea expunerilor făcute de Belizarie care, fiind orb, nu știe că se adresează împăratului. „Străin" de orice conjunctură, el alcătuiește un adevărat *Il Principe* iluminist. Sînt comentate rînd pe rînd toate instituțiile sociale, raporturile dintre indivizi și ele, dintre principii și ele etc., încît auditorul exclamă cu regret: „*Ah! pourqoui cette école n'est elle pas celle des Souverains*" [2]. Dar tocmai așa ceva este romanul. El fusese citit de Ecaterina, împărăteasa Rusiei; ea îi spune lui Marmontel că „este o carte care ar merita să fie tradusă în toate limbile" [3] și chiar traduce în rusește un capitol din ea. Astfel, simultaneitatea dintre personaj, autor și cititor se rea-

---

[1] Marmontel, op. cit., vol. IV, p. 1.
[2] Ibidem, p. 79.
[3] *Lettre de S. M. Impératrice de Russie à M. Marmontel*, în Marmontel, op. cit., vol. IV, p. 273.

lizează prin intermediul adevărului abstract. Rostul romanului e ideologic. Se reînvie un trecut pentru a se afirma din postura de autoritate a evurilor trecute un adevăr contemporan. Marmontel este în *Belizarie* un ideolog care rememorează faptele istorice pentru a-şi susţine tezele. Belizarie al său nu-şi povesteşte viaţa, ci o teoretizează şi, pentru a se face crezut, face apel la evenimentele disparate din existenţa sa.

Faţă de romanul istoric — soluţie de depăşire a distanţelor şi proporţiilor fixate de romanul-basm, profesată de fiecare epocă romanescă, deci şi de secolul al XVIII-lea — se conturează o a doua filieră majoră, *romanul epopeic*. Se cuvine ca, înainte de a urmări evoluţia romanului care face apel la o derulare istorică, să ne oprim la acest soi de roman, înrudit şi totuşi distinct de cel al romanului istoric.

Conjuncţia dintre romanul istoric şi romanul epopeic este asigurată de faptul că ambele tipuri romaneşti consemnează fapte unice, irepetabile. Deosebirea esenţială este însă marcată de poziţia lor faţă de narator, de accesul diferit al acestuia spre realitatea narată: între evenimentele derulate de naratorul istoric se interpune o distanţă temporală măsurabilă, între cele epopeice şi naratorul lor se află o distanţă mitologică, transistorică. Există o rîvnă epopeică a romancierului istoric din orice epocă, un efort de înlocuire a distanţei temporale prin actualizarea mitologică, care face ca romanul istoric să fie mai bine înţeles prin raportarea la cel epopeic, dar raportare diferită de la epocă la epocă.

Nici un alt roman nu este mai reprezentativ pentru tipul de roman epopeic cultivat de epoca luminilor decît *Les Aventures de Télémaque* (scris între 1694 şi 1696). Încă de la apariţie, *Telemah* al lui Fénelon a constituit un măr al discordiei pentru spiritele de sistem: aparţine romanului sau poemului epic? A mai relua străvechea polemică este inutil. Interesează mai mult faptul că această operă marchează trecerea de la epopee la roman sau determină romanul epopeic al iluminismului [1]. Căci drumul spre roman, cu punct

[1] Cf. Noémie Hepp, *De l'épopée au roman: L'Odyssé et Télémaque*, în *La littérature narrative d'imagination*, Paris, 1961.

de plecare în materia epopeică, nu este parcurs numai de Fénelon. El este străbătut încă din epoca elenistică, cînd „aventurile eroilor homerici și posthomerici sînt transcrise într-o proză unde se împletesc constituenții narației mitice cu unele coordonate ale facturii romanești" [1], apoi în secolul al XII-lea de Benoît de Saint-Maure în *Romanul Troiei*, sau de Veldeke în *Eneida* etc.

Disprețuit ca roman de Faydit sau apărat ca poem de Ramsay, *Telemah* se situează la intersecția a două tradiții: tradiția poemului eroic și tradiția romanului eroic. Or, există o mare diferență între eroicul epopeic și cel romanesc. Și chiar dacă *Telemah* este un roman, Fénelon a învățat foarte mult din tehnica narativă a epopeilor homerice și, în special, din *Odiseea*. Raportarea la epopeile antice nu este doar o consecință tematică. Apropierea de *Odiseea* nu se face numai pentru faptul că Fénelon intenționa cu romanul său să facă, așa cum stabilește titlul din 1699, o *Continuare a cărții a patra din Odiseea lui Homer, sau Aventurile lui Telemah, fiul lui Ulise*. Epopeea admitea prezența zeilor, nara evenimente dintr-o epocă de aur a omenirii, în care apariția pămînteană a zeilor nu era încă o minune. Creștinul Fénelon se întoarce la o colecție de fapte din mitologia antică pentru a-și putea amplifica orizontul cunoașterii. Mai mult decît atît, cititorul său descoperă o lume fundamental comună cu aceea a epopeilor homerice: nu este verosimil evenimentul narat prin raportarea sa la realitatea imediată și extraliterară, el este verosimil prin suprapunerea cu realitatea sau tradiția culturală. În felul acesta, arhiepiscopul de Cambrai este similar, în planul literaturii culte, cu povestitorul folcloric: el este credibil prin felul cum „aranjează" în stilul său propriu evenimentele catalogate de inventarul tradițional, iar romanul său este o extindere a unor combinații dintre funcțiile preexistente (frustrarea — posibila pierdere a tatălui, a mamei, a regatului, călătoria — „deplasarea spațială între două împărății" [2], lupta, întoarcerea, sosirea, recunoașterea). În această ipostază a sa, Fénelon amplifică primele

[1] Eugen Cizek, *Evoluția romanului antic*, ed. cit., p. 18.
[2] Cf. V. I. Propp, op. cit., p. 52.

patru cînturi ale *Odiseei*, *Telemahia*. El nu poate fi neverosimil întrucît funcţiile introduse există în obişnuinţa epopeică. Dacă în poemul homeric experienţa catabasică era trăită doar de Ulise, Fénelon îl coboară şi pe Telemah în infern; dacă Eneas al lui Virgiliu ducea la sosirea sa în Italia un război al întemeierii de ţară, Telemah face şi el acelaşi lucru, luptînd împotriva daunienilor etc. Asemănările cu Homer sau Virgiliu sînt foarte numeroase. Astfel, apare scena în care, asemenea lui Eneas, eroul se simte înclinat să-i acorde viaţa învinsului Adraste, un Turnus în maniera lui Fénelon, dar este obligat să renunţe (la Fénelon nu trofeul învinsului îi reînvie pofta de răzbunare, ci nepotolita duşmănie a acestuia).

Fénelon nu este numai un autor savant de basm cult. El este în acelaşi timp şi un istoric. Afirmaţia ar putea părea ciudată, deşi este evident de la început că el nu reia numai actanţii ci şi actorii epopeici. El nu continuă doar plecarea în călătorie a unui erou (rătăcirile, luptele şi întoarcerea sa), ci alcătuieşte istoria lui Telemah, aşa cum a fost conservată de istoria epopeilor. Lămurirea deplină o aduce însă ceea ce Fénelon însuşi consideră că este un istoric. Ideile sale din *Projet d'un traité sur l'histoire* aduc precizări de cea mai diferită natură. Pentru Fénelon, condiţia istoricului este determinată astfel: perspectiva sa trebuie să fie neutră şi atemporală, căci „un adevărat istoric nu aparţine nici unui timp şi nici unei ţări“ [1]; naraţiunea sa are obligaţia de a evita orice divagaţii savante asupra binelui şi răului, „orice fapt sec şi detaşat“[2]. Totodată, istoricul, ca şi poetul, „trebuie să lase această superstiţioasă exactitate compilatorilor“ [3] pentru a putea pătrunde în miezul lucrurilor, căci detaliile spun mai mult decît supoziţiile proprii. „Principala perfecţiune a unei istorii constă în ordine şi aranjament“, altfel distrugîndu-se atît perspectiva de ansamblu cît şi aşezarea fiecărui detaliu „*in bono lumine*“ [4] (spre deosebire de opera unui „sec şi trist

[1] Fénelon, *Opuscules académiques*, Hachette, Paris, 1869, p. 90.
[2] Ibidem, p. 90.
[3] Ibidem, p. 91.
[4] Ibidem, p. 93.

făcător de anale" care nu cunoaște nici o altă ordine decît aceea a cronologiei[1].) Criteriul suprem al „ordinii" sale speciale e „de a vedea mereu un eveniment decurgînd din altul" și de a tinde spre un final imprevizibil, de a păstra „nerăbdarea de a ajunge aici"[2]. Pentru toate acestea, istoricul respinge stilul ornat, discursul său face istoria „mai scurtă, mai vie, mai simplă și mai grațioasă" cuprinzînd-o într-o „narațiune pură"[3]. Urmărind aceste calități ale istoricului, este greu de stabilit cum se împacă, spre exemplu, condiția acumulării de detalii semnificative cu cea a narațiunii pure. Dar contradicția nu aparține lui Fénelon, ci narațiunii înseși. O narațiune nu-și îndeplinește funcția de a lega și a face mereu vie și sesizabilă această tranziție dintr-un eveniment inițial și unul final, decît în măsura în care se abate de la sine, în măsura în care este intermitentă, secționată de pictura detaliilor.

Se poate vedea că, teoretic, Fénelon este un antibarochist, un clasic. Aceasta nu-l împiedică ca în *Telemah* să se situeze pe pozițiile prozei baroce și, prin aceasta, să fie un precursor și model pentru romanul luminilor. Pozițiile sale sînt, în fond, conciliabile: declară că „un excelent istoric este poate chiar mai rar decît un mare poet", dar romanul său dovedește ambiția de a susține că un mare istoric nu ar putea exista fără ficțiune. Istoria înseamnă ficțiune. Atunci, epopeea e istorie.

Epopeea îl inițiază pe Fénelon într-un adevăr pe care romancierul îl preia: ordinea derulării nu este aceeași cu ordinea derulatului. În derulat, evenimentele din axa ficțiunii sînt notate într-o ordine expresivă. Dintre epopeile antice, *Odiseea* îi oferă lui Fénelon modelul de prezentare a succesiunii temporal-cauzele într-o succesiune diferențiată și „prinsă în focarul narațiunii"[4]. Homer este unul dintre primii poeți europeni, dacă nu primul, care arată că există o narare strict cronologică a evenimentelor — o istorie ca narațiune — care poate fi preluată în diferite alte narațiuni,

---

[1] Fénelon, *Opuscules académiques*, ed. cit., p. 92.
[2] Ibidem, p. 93.
[3] Ibidem, p. 94.
[4] Cf. R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii*, ed. cit., p. 289.

distrugătoare ale cronologiei reale și inventatoare ale unor succesiuni dictate de criteriile expresivității, în narațiuni care au propria lor istorie. Așadar, Homer ilustrează că orice narațiune nu organizează, ci reorganizează fapte reale, cuprinse anterior într-o narațiune, și că — în consecință — orice operă epică este un transfer al unei *istorii ca narațiune* într-o *narațiune ca istorie*. Acest transfer are o importanță deosebită.

Materia epică a celui de al doilea poem homeric este dată de evenimentele care leagă plecarea lui Ulise de la Troia și sosirea sa în Itaca[1]. Momentul de început al narațiunii epopeice este însă situat în imediata anterioritate a momentului de sfîrșit din istoria aventurilor lui Ulise; la ridicarea cortinei, Ulise este eliberat de zei din captivitatea zînei Calipso și, după un interval petrecut la curtea lui Alcinou, debarcă în insula originară. Pentru că punctul inițial al derulatului corespunde cu unul aproape final al derulării, intervalul de la curtea lui Alcinou are un rol esențial. În interiorul său, se produce aducerea în derulat a momentului inițial și, a continuării sale aparținînd derulării. Ulise povestește feacilor ceea ce s-a întîmplat pînă în clipa povestirii. Astfel, partea centrală a *Odiseei* cuprinde un *flash-back*, „cîntat" nu de vocea impersonală a zeiței invocate în debutul *Iliadei*, ci de eroul însuși. Nucleul narativ la persoana întîi este segmentat de un prolog — călătoria lui Telemah — și de un epilog — reîntoarcerea lui Ulise și pedepsirea peților — , ambele avînd ca scop fixarea pe axa ficțiunii a axei notației. Fénelon se situează în mod net în descendența homerică prin întrebuințarea acestui „stil al prim-planului", al situării fabulei și sujetului într-un „prezent local și temporal deplin" [2]. Emulat însă de sinuozitățile romanului baroc, Fénelon are plăcerea de a multiplica momentele consacrate prim-planului, în ciuda

[1] În ceea ce privește tripticul care stă la baza *Odiseei*, ca și probabilitatea ca finalul — cînturile XXIII și XXIV — să fie o adăugire tîrzie, menționăm că depășește analiza noastră. Oricum Fénelon cunoștea forma aglutinată a poemului și de la ea pornește. Pentru explicarea interpolărilor și adăugirilor, cf. Victor Bérard, *L'Odyssée d'Homère*, Paris, 1931.

[2] Erich Auerbach, *Mimesis*, E.L.U. București, 1967, pp. 5 și 11.

declarațiilor sale despre riguroasa linie narativă, dar în concordanță cu cele referitoare la necesitatea de a așeza în lumina optimă fiecare element. Iată-l cum distruge în *Aventurile lui Telemah* „seaca și trista" cronologie:

a) Romanul se pune în mișcare prin ancorarea derulatului într-un punct al derulării, aflat virtual în evoluție: sosirea eroului în insula lui Calypso, încă „neconsolată de plecarea lui Ulise" și proaspăt „nefericită de a fi nemuritoare".

b) O dată realizată, ancorarea permite eroului să-și povestească aventurile „aducîndu-le din urmă", dintr-un timp care preexistă timpului notat de roman. Apare cel de al doilea nivel al ficțiunii: nivelului fictiv în care Telemah ajunge în spațiul lui Calypso i se adaugă nivelul fictiv în care eroul își reia voiajul său prin Pylos, Lacedemonia, Sicilia, Egipt, Tyr, Cipru, Creta. Întinsă pe cinci cărți, această *Telemahie* văzută de Telemah aglomerează fapte excepționale, cu o viteză care amintește de romanele de aventuri ale epocii elenistice.

c) Întoarcerea în trecut, executată de Telemah pentru a satisface curiozitatea zeiței, din ce în ce mai îndrăgostită de *alter ego*-ul mai tînăr al lui Ulise, se încheie odată cu contopirea celor două nivele ale ficțiunii: Telemah, eroul povestirii lui Telemah, se identifică cu Telemah povestitorul. Stopată de aventura verbală a eroului, mișcarea fundamentală își reia cursul. Telemah se eliberează din captivitatea erotică a zeiței și, prelungindu-și drumul spre Itaca, rătăcește în continuare: Salente, campania împotriva daunienilor, coborîrea în infern.

În linii mari, Fénelon respectă tripticul homeric, dar îl ridică la putere: o *Odisee* în care își povestește aventurile nu numai Ulise, ci și Penelopa, Calypso, Alcinou, Circe etc. În *Aventurile lui Telemah* sînt cuprinse și aventurile verbale ale lui Adoam, Idomeneu și Philoctet. Prin aceasta, el respectă definiția dată romanului de Huet [1], care consideră că romanele nu sînt atît de „reglate" ca poemele epice.

Pentru a cuprinde și mai adînc sistemul arhitectural al acestui roman, sînt necesare alte două determinante pe care

---

[1] Cf. pp. 149 – 150.

Huet le conferă romanului, în opoziţie cu poemul epic. Primul se bazează „mai mult pe verosimil, deşi are cîteodată ceva din miraculos", spre deosebire de al doilea care „are mai mult miraculos"; romanul are ca „subiect principal" amorul, pe cînd poemul epic dezvoltă o „acţiune militară sau politică". Beneficiind de amploarea şi aglomerarea romanescă, Fénelon nu ezită să utilizeze parametrii poematici. În primul caz, mişcarea romanului său ar deveni imposibilă fără interferenţa dintre sacru şi profan, fără impulsurile Minervei (sub chipul omniprezentului şi omniscientului Mentor) şi al contraacţiunilor lui Neptun sau Venus. În al doilea caz, el preferă episoadele care degajă sensuri politice prin conjuncturi belicoase (expediţia lui Telemah este de fapt un prilej pentru Mentor de a-i înfăţişa un tratat despre arta guvernării). Este cunoscută de altfel intenţia lui Fénelon de a polemiza cu Ludovic al XIV-lea şi de a destina romanul ducelui de Bourgogne, fiul lui Ludovic al XIV-lea care ar fi trebuit să-i urmeze tatălui la domnie şi al cărui Mentor a fost el însuşi.

Aventurile lui Telemah dezvăluie un Fénelon adînc concentrat asupra timpului şi exploatării sale narative. Subiectul de meditaţie îi era dictat de izvorul său epopeic. Cu gîndul la epopee, el realizează una dintre cele mai armonice împăcări dintre continuitatea şi discontinuitatea narativă. Am insistat mai sus asupra mişcărilor retrospective ale unor personaje cu un efect imobilizator asupra mişcării prime. Aici rezidă cea mai importantă distincţie dintre organizarea materiei epice din *Odiseea* şi cea din *Telemah*: dacă Homer punea accentul pe două planuri ale ficţiunii — unul care înregistra mişcarea lui Telemah, celălalt mişcarea lui Ulise —, Fénelon acordă rangul de importanţă supremă celor două nivele narative, existente de altfel şi în modelul său — nivelul ficţiunii autorului şi nivelul ficţiunii personajului-narator. Şi cum derulatul nu le poate cuprinde simultan pe amîndouă, el alternează în a ceda locul unuia sau altuia dintre niveluri, realizîndu-se prin succesiva imobilizare reciprocă o continuitate printr-o „dispoziţie suspensivă a fragmentelor narative" [1]. Arta lui Fénelon

[1] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, p. 168.

de a opri și recontinua mișcarea este mult mai vastă. Alături de povestirea cu sertare, descrierea este una dintre modalitățile fundamentale. Din epopee, Fénelon păstrează savoarea decorativului și este un virtuos pictor de peisaje. Să amintim savanta acumulare de ornante care schițează Acherontia, locul de acces spre infern. În organizarea senzorială a spațiului, Fénelon devine, inconștient, un poet baroc. Vede imens de multe detalii dar fiecăruia îi acordă o paradoxală carnație ideală: trecerea spre împărăția lui Pluto este determinată, prin colaborarea simțurilor, în densitatea aerului care împiedică iarba și florile să apară, care alungă „dulcii zefiri", în pământul care „tînjește" și căruia în van Baccus îi „promite fructele sale dulci", în „valurile totdeauna amare și tulburate" ale „naiadelor triste", în sunetele lugubre ale corbilor și bufnițelor, în vaporii urît mirositori ai „mlaștinii stigiene". Ornînd, Fénelon rămîne extaziat, laolaltă cu eroii săi, de picturalitatea și muzicalitatea izvorîte din cuvinte. Dar decorația suspendă avansarea narativă, o prelungește și-i conferă o profunzime senzorială. Este demn de subliniat că, prin geneza sa poematică, *Aventurile lui Telemah* este unul dintre puținele romane ale vremii în care accelerarea narativă este domolită de intervalele descriptive. Naratorul din această epocă e cuprins de o panică paradoxală că, pe măsură ce aglomerează evenimente după evenimente, trebuie să inventeze mereu altele pentru a extinde materia epică și a realiza amploarea romanescă [2]. Or, una dintre cauzele acestui efort, halucinant uneori, este absența descrierii. Pentru Fénelon, admirația pentru procesiunile ornamentale vaste se transformă într-o salvare. Romanul secolului al XVIII-lea va fi incapabil să-i urmeze calea, întrucît premisa sa stabilea tocmai contrariul: decorativul se potrivește poemului, nu și romanului. Plecînd de la o asemenea poziție, acest roman va trebui, într-un fel, să reinventeze „instantaneitatea" descriptivă, odată cu opera unui Diderot, Rousseau sau Goethe.

---

[1] Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 384.
[2] Cf. pp. 241 – 243

Mai aproape de Fénelon vor fi romancierii iluminişti printr-o altă modalitate de segmentare a naraţiunii: inserarea de excursuri teoretice. Protejîndu-l şi îndrumîndu-l pe Telemah, Minerva îşi expune adevărurile despre pericolele voluptăţii, despre nedreptatea războaielor, despre organizarea economică a statelor, despre obligaţiile suveranului şi despre riscurile imense ale puterii. Spre deosebire însă de iluminişti, Fénelon implică în romanul său o morală dar nu moralizează. Originea acestei stări de lucruri constă în poziţia filozofică îmbrăţişată de prelatul Fénelon, în netă contradicţie cu cea iluministă: omul este pentru sine o fiinţă slabă, o trestie pascaliană, luciditatea sa duce la disperare, Dumnezeul fiind „singura fiinţă veritabilă", iar universul o prezenţă a sa „estetizantă şi moralizantă". Omul este un mister pentru el însuşi, căci „dacă lumea e o umbră, un nimic, un neant, omul este croit după imaginea lumii" [1]. Afirmîndu-l ca pe o îmbinare „de lumină şi obscuritate, de suprafaţă şi fond, de voluntar şi involuntar, care adesea acţionează în contratimp" [2], Fénelon aparţine indiscutabil universului baroc.

Fénelon echilibrează efortul de continuitate şi obligaţia de a presăra „cenzuri". Construindu-şi ansamblul narativ, el apelează la punctele de imobilitate numai pentru ca mişcarea dintr-un alt nivel să devină sesizabilă. Aşa cum demonstrează şi *Traité de l'existence de Dieu*, Fénelon a meditat constant la „fluiditatea continuă". Dar eterna continuitate îl face să ajungă din nou la „permanenţă", la nemişcare. Încercînd să depăşească acest cerc închis, el formulează în cartea a XVI-a a *Aventurilor* — destinată catabasei lui Telemah — o teorie a relativităţii: cînd ajunge în Cîmpiile Elizee, Telemah constată „*imuabila felicitate*" a eroilor, dar, în acelaşi timp, că eternitatea este consecinţa unor etaloane mari care se succed foarte rapid: „*Dans ce ravissement divin, les siècles coulent plus rapidement que les heures parmi les mortels, et*

---

[1] Marcel Raymond, *Fénelon. Les écrivains devant Dieu*, Desclée de Brouwer, 1967, pp. 74—85.
[2] Ibidem, p. 85

cependant mille et mille siècles écoulés n'ôtent rien à leur félicité toujours nouvelle et toujours entière“ [1].

Așadar, afirmațiile precedente conduc către o concluzie: în ciuda genezei diferite, a modului diferit de a transfera derularea în derulat, a mijloacelor de corecție aplicate interminării temporale, atît romanul istoric cît și romanul epopeic reprezintă o îndepărtare de narațiunea nudă, de basm. Filierele deosebite, precum și plasamentul nuanțat în cadrul fiecăreia, nu schimbă în mod esențial situația: ambele încearcă să confere evenimentelor cuprinse în narațiune un statut de realitate permanentă. Decurge un efort specific de transfer al derulării în derulat: romanul istoric fixează o distanță temporală între actele derulării și cele ale derulatului, conform unei concepții fundamentale că istoria este un lanț infinit de actori ai acelorași actanți; epopeea conferă actelor derulării un prezent etern, fiecare moment al derulatului se situează în vecinătatea minimă a actelor derulării, astfel încît ea nu povestește despre ceea ce a fost odată, ci despre ceea ce a fost întotdeauna și pentru totdeauna. În realizarea acestor două tipuri de actualitate — unul în sens istoric, celălalt în sens transistoric — romanul istoric și cel epopeic întrebuințează aceleași mijloace de corecție ale vagului. Mijloacele de focalizare ale narațiunii sînt dialogul și descrierea, numai că în secolul al XVIII-lea romanul istoric va da locul primordial dialogului, iar romanul epopeic descrierii și, paralel, locul secund descrierii și dialogului.

Relația dintre romanul istoric și romanul epopeic poate fi formulată ca relație a unui „a fost odată“ și „iată cum sîntem din totdeauna“. Formulele acestea de acces în realitatea care se derulează stabilesc, totdeauna, și poziția temporală a naratorului față de narațiune. Romanului istoric îi este fundamentală o situare a naratorului între două puncte ale aceluiași timp linear: el reface succesiunea evenimentelor de la A la C într-un interval de timp de la A' la C', interval care — deși distanțat de o cantitate de timp de primul — se află pe aceeași linie, este în continuare. Cu alte cuvinte, in-

[1] Fénelon, *Aventures de Télémaque*, ed. cit., p. 399.

tervalul de timp al narării (desigur și al lecturii acestei narări) se situează într-o prelungire a direcției temporale indicate de intervalul derulării [1]. În cazul romanului epopeic, situarea temporală a naratorului este cu totul alta: în postura sa de iluminat de către Muză, naratorul se situează în interiorul unui timp ciclic.

Aceasta este una dintre consecințele romanești cele mai importante pentru situarea în timp a epocii luminilor. Încă de la început, am încercat să interpretăm specificul acestei epoci culturale și literare ca un complex proces de depărtare de imobilitatea clasică, spre mobilitatea deschisă, în esență lineară, a romantismului. Secolul al XVIII-lea nu este numai inaugurat de o ceartă a „anticilor cu modernii", ci reia de-a lungul întregii sale existențe, continuu și mereu sub alte aspecte, această ceartă. Pe această cale, ne-am ferit să interpretăm operele literare ale secolului împărțindu-le pe categorii (clasice, baroce, preromantice sau romantice), căci aceasta ar fi desființat pur și simplu un interval cultural. Dacă Homer, spre exemplu, a constituit un măr al discordiei, de la Dryden cu a sa prefață la *Albion and Albanius* (1685) la Mme Dacier cu *Prefața la Iliada* (1711) și La Motte cu al său *Discurs despre Homer* (1714) etc., el a fost viu în delimitarea modalităților romanești. Fără îndoială, Fénelon este un homerizant. Nu singurul, dar cu siguranță unul dintre aceia care au reprezentat pentru secolul al XVIII-lea un subiect de admirație, chiar dacă nu și de imitație. La ce ar servi reluarea unor afirmații făcute de multă vreme: că Fénelon este clasic prin respectul față de armonie și idealul frumuseții echilibrate, că este baroc prin apelul la figurile de „monstruoasă" și instabilă frumusețe, cum e aceea a lui Proteu etc. Dacă s-ar continua pe aceeași linie și s-ar acorda importanța pe care însuși autorul o conferă tristeții ca element decisiv în crearea atmosferei sale romanești, s-ar ajunge la concluzia că Fénelon poate fi introdus și în istoria preromantismului, cel puțin tot atît cît un Bou-

[1] Cf. Jean Ricardou, op. cit., p. 162.

geant cu *Minunatul voiaj al prințului Fan-Féredin în Romancie* (1735), deoarece criteriile sînt aceleași [1].

Romanul din epoca luminilor, la fel cu cel al altor vîrste, este un ansamblu original al unor modalități narative preexistente. O astfel de perspectivă are avantajul de a explica unitatea genetică a speciilor epice. Edificatoare în acest sens este congenialitatea nuvelei și a romanului istoric.

Este un fapt cunoscut, că, în ordine temporală, nuvela istorică e anterioară romanului istoric. De altfel, istoria termenului arată că inițial el avea sensul de a repovesti, „*de renouveler, donner une forme nouvelle*“ [2]. Nuvela reprezintă o reformulare, proprie unui narator, a unor date reale. Autorul de nuvele are o altă poziție față de narațiune decît povestitorul: el nu reia sau combină în felul său actanții, ci se concentrează asupra actorilor puși la dispoziție de realitatea istorică. Interesant de observat că, din acest punct de vedere, nuvela a fost înțeleasă în opoziție cu povestirea și cu romanul. [3] De origine „vulgară“, nuvela reia schemele de acțiune ale povestirii populare, se bazează pe convenția de oralitate și are, prin excelență, un caracter comic (situație consemnată de *Il Decamerone* al lui Boccaccio, *Facetiarum liber* al lui Poggio Bracciolini, *Le piacevole notti* al lui Gian Francesco Straparola sau *Cent Nouvelles nouvelles*). Păstrîndu-și convenția de oralitate, prin *Heptameronul* Margaretei de Navara și *Nouvelle Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure de Pétriers, nuvela se îmbogățește cu exploatarea unor conflicte tragice extrase dintr-un trecut istoric imediat, precum și cu un „comentariu făcut de ascultători“ [4]. Nuvela crește în amploare (*Printemps* de Yver — 1572), depășind tonul de *plaisanterie*, fapt cu o consecință foarte importantă pentru romanul ulterior [5]. Odată cu influența spaniolă (*Novelas exemplares* de Cervantes sînt traduse imediat în franceză), se

[1] Cf. André Monglond, *Le Préromantisme français*, José Corti, Paris, 1969, vol. I, pp. 102—104.
[2] Frédéric Deloffre, *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Didier, Paris, 1967, p. 8.
[3] Ibidem, p. 11.
[4] Ibidem,
[5] Ibidem, p. 15.

clarifică opoziția dintre nuvelă și roman. Charles Sorel, „principalul intermediar între Spania și Franța“ [1], arată în capitolul *Des romans vraisemblables et des nouvelles* din *Bibliothèque française* (1664) că romanul se bazează pe fantezie și suprauman, pe cînd nuvela e mult mai naturală. „Dar trăsătura cea mai remarcabilă poate a acestor nuvele este o odihnitoare absență a prejudecăților, care permite autorului să arunce asupra societății timpului său o privire nouă“ [2].

Descoperind actualitatea, nuvela devine o specie foarte răspîndită și de proporții tot mai mari, încît trebuie să se facă mereu mai auzită distincția față de roman. Du Plaisir în *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire, avec des scrupules sur le style* (1683) considera istoria ca intermediar între nuvelă și roman, specificînd că, deși „realitatea nu este totdeauna verosimilă“, totuși nu trebuie căutate „deasupra naturii, nici în cer trăsăturile și ideile eroilor [3]. De asemenea, Segrais în ale sale *Nouvelles françaises* (1656 — 1657) introdusese dezbateri teoretice prin intermediul cărora arăta că romanul este o ordonare „după poet“ a realității, pe cînd nuvela este o „reconstruire a realului“ [4]. Pentru toate aceste motive, „cuvîntul roman nu mai este rostit“ între 1700 și 1715, deși apar 260 de romane, altfel însă intitulate [5]. De aici se va naște una dintre acțiunile cele mai viguroase și pline de consecințe ale iluminismului: „*restaurarea genului romanesc*“ [6].

Romanul moștenește calitățile nuvelei, iar romanul iluminist păstrează încă puternic însemnele acestei moșteniri. Au apărut nenumărate ocazii — în legătură cu *Efectele surprinzătoare ale simpatiei* de Marivaux, *Manon Lescaut* de Prévost, *Sofaua* lui Crébillon — să subliniem rolul convențional adresări orale a naratorului către cititor. În acest moment se impune discuției, însă, un alt aspect. Dialogul în care se plasează naratorul și destinatarul narațiunii — dialog

---

[1] Frédéric Deloffre, op. cit., p. 19.
[2] Ibidem, p. 23.
[3] Ibidem. pp. 46—48.
[4] Ibidem, p. 32.
[5] Ibidem, p. 59.
[6] Ibidem, p. 85.

preluat de la nuvelă dar și de la povestirea folclorică — are o dublă funcție: pe de o parte, el marchează contemporaneitatea celor doi parteneri ai lecturii, situarea lor solidară în prezent față de plasarea în trecut a faptelor narate; pe de altă parte, el permite aglutinarea unor lanțuri de evenimente disparate, întrucît solicită partenerii la contribuții personale pe „tema dată". Cu alte cuvinte, dialogul dintre naratori accentuează intervalul de timp al derulatului și îl face extensibil. Profitul romanesc este, deci, indubitabil. Dar nu romanul secolului al XVIII-lea este descoperitorul acestor avantaje ale nuvelei sau colecției de nuvele. Ele sînt sesizate și în veacul anterior de Scarron sau de Furetière. Dacă însă nu este primul în istorie, el le acordă amîndurora cel mai mare imperiu romanesc. În arsenalul romancierului din secolul al XVIII-lea, chiar atunci cînd nu-și bazează narațiunea pe convenția de oralitate, extensiunea prin acumularea de nuvele dispune de arma secretă a dialogului. Altfel procedează un Fielding în *Tom Jones* (cînd include în romanul său povestea omului de pe munte), un Lesage în *Gil Blas*, un Diderot în *Jacques Fatalistul*, un Smollett în *Roderick Random* etc.

Stînd la originea romanului, nuvela îi pune la dispoziție convenția de oralitate. Ea vine să întărească acest mod de marcare a temporalității derulatului, pe care romanul l-a descoperit și pe alte filiere. Că într-adevăr așa stau lucrurile, o dovedește întrebuințarea sa acolo unde ne-am fi așteptat mai puțin, în textele sacre. Or, textele sacre nu au nici un interes să accentueze timpul în care se povestește, ci, din contră, să-l estompeze și să pună în valoare numai și numai timpul despre care se povestește. Altfel nu ar mai fi o narațiune sacră, ci o narațiune făcută de un om, deci supusă îndoielii sau suspiciunilor. Totuși oralitatea se află la originea transcrierii din Evanghelia lui Luca, adresată „prea alesului Teofil", „ca acesta să poată cunoaște astfel temeinicia învățăturilor pe care le-a primit prin viu grai" (Luca, 1,4).

Odată cu oralitatea nuvela transmite romanului și forma de narațiune la persoana întîi. Desigur, nu orice nuvelă este o formă de *Ich-Erzählung*. Dar, alcătuită în contextul unui dialog, ea implică persoana care fixează derulatul și numai în cazul că personajul este altul decît naratorul nu se va spune

prea des „eu". Dar acest eu, situat într-un anume raport temporal și cognitiv cu evenimentele despre care se vorbește, există. Pentru a se justifica partenerului, acest „eu" trebuie să-și asigure accesul în derularea faptelor. Așa se naște nuvela istorică, situarea derulării aparținînd unui trecut păstrat în memorie (fie a sa, fie a unor intermediari). Pentru a anula orice suspiciune a cunoașterii limitate, eul naratorului tinde să se suprapună eului personajului. Din narațiunea istorică se naște narațiunea despre sine însuși: memoriile, jurnalul, epistola. Astfel, chiar dacă nuvela nu ar fi parcurs ea însăși drumul de la trecut spre actualitate, sistemul său ar fi predat romanului presiunea sa specifică și l-ar fi dus oricum spre descoperirea actualității. Iar în secolul al XVIII-lea, romanului îi revine misiunea de a cuprinde într-un derulat actual derularea actuală. Între ele nu mai există decît o minimă diferență: o viață, o zi sau o clipă.

Romanul tinde spre actualitate printr-o presiune de sistem. Mișcarea sau iluzia de mișcare forțează spre simultaneitate derularea și derulatul. Aceasta demonstrează, încă o dată, că orice roman este în fond o reprezentație teatrală, „pe care cititorul o joacă pentru el însuși, în solitudine" [1].

Desprinderea din colecția de nuvele și ducerea mai departe a consecințelor acesteia în cadrul romanescului este magistral exemplificată de *Illustres Françaises* (1713) de Robert Chasles. Romanul ar părea că nu e decît o colecție de șapte povestiri. Motivația unificării, ca la Boccaccio sau Chaucer, este formulată într-o narațiune cadru: se relatează despre o blocare a circulației pe strada Gesvres, în decursul căreia se cunosc viitorii naratori. Dar opera lui Chasles aparține într-adevăr romanului, întrucît ea nu cuprinde doar o succesiune de segmente narative independente. Căci el nu adaugă o povestire alteia, ci fiecare din ele presupune existența celorlalte. Dependența reciprocă este cerută în modul cel mai evident de rezolvarea conflictului: *istoria domnului Des Frans și a Silviei* se lămurește în *istoria dom-*

[1] André Monglond, *Le Préromantisme français*, ed. cit., vol. I, p. 105.

nului Dupuis și a doamnei de Londé, *istoria domnului Des Ronais și a domnișoarei Dupuis* în cea a *domnului de Terny și a doamnei de Bernay*. Față de acestea patru, primele trei istorii — *istoria domnului Des Prez și a domnișoarei de l'Epine*, *istoria domnului de Contamine și a Angelicăi* și *istoria domnului de Jussy și a domnișoarei Fenouil* — fac doar deschiderea jocului prin stabilirea celor două planuri în colaborare: prima istorie orientează viitorii naratori spre materia epică, următoarele două oferă informații despre naratori și ascultători.

Unificarea definitivă dintre aceste istorii este cerută și de alți factori. Unul dintre ei este distribuirea unor istorii secundare în cadrul mai multor istorii. Pentru reconstituirea lor, cititorul este obligat să pună una lîngă alta narațiunile, căci fiecare aduce alte evenimente și detalii din risipita narațiune secundară. Acesta este cazul lui Gallouin, a cărui istorie poate fi reconstituită prin coroborarea și prin calculul cronologic al secvențelor cuprinse în *istoria domnului de Dupuis și a doamnei de Londé* și în *istoria domnului Des Frans și a Silviei*. Un altul, izvorît din primul, este referirea parțial comună la aceleași evenimente, la aceeași derulare. Fiecare narator, în măsura în care exploatează date comune, se va simți obligat să-și impună propria sa viziune. Chasles ajunge să construiască un savant sistem de simultaneizare, fără ca prin aceasta să anuleze desincronizarea fatală dintre clipa despre care se povestește și clipa în care este notată cea dintîi. Baza sistemului de simultaneizare este dată de organizarea rolurilor destinate personajelor: patru personaje au rolul de naratori, douăsprezece personaje (inclusiv cei patru naratori) au rolul de ascultători, douăzeci de personaje sînt doar actori (doisprezece fiind cei care formează auditoriul, patru care absentează din timpul derulatului și patru care muriseră înaintea acestui moment) [1]. Dar nu atît rolurile (narator, actor, ascultător) diferențiază perso-

[1] Cf. Frédéric Deloffre, *Le Problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*, în vol. col. *La littérature narrative d'imagination. Colloque de Strasbourg*, Paris, 1961, p. 125.

najele, cît capacitatea unora de a cumula două sau trei roluri. Personajele-naratori(Des Frans, Dupuis, Terny, Des Rosnais) sînt și ascultători (fiecare ascultă narațiunea celorlalți trei) și actori (cinci dintre narațiuni sînt la persoana întîi și ca atare relatează despre fapte proprii). Personajele-ascultători, exceptîndu-i pe primii, sînt amestecate în evenimentele narate, deci sînt și actori. Personajele care sînt numai actori se raportează și ele la momentul în care se povestește în două feluri: patru actori sînt absenți din spațiul audiției, dar ar fi putut fi prezenți, patru actori sînt definitiv absenți, în imposibilitate de a apărea în cadrul asistenței. Prin suprapunerea de roluri, Chasles realizează situarea personajelor sale pe „două planuri, trecut și prezent" [1]. Circulația persoanelor verbale între seriile evolutive de fapte asigură existența conștiinței care înregistrează simultaneitățile, conștiința cititorului. Odată cu descoperirea implicită a „dramei simultaneității", Chasles ilustrează și „drama omniscienței". Faptul este de o neașteptată modernitate și are o consecință imprevizibilă pentru roman, față de premisele nuvelești ale oralității: vorbind despre sine însuși într-un cadru în care este simultan cu unii dintre eroii narațiunii, naratorul înfățișează doar o ipoteză personală despre evenimente căreia i se pot adăuga altele. „Naratorul omniscient nu este deci decît o fantomă înșelătoare." [2]

În ciuda complicatului ansamblu de puncte de simultaneitate, romanul lui Robert Chasles este sever calculat și își orientează datele spre actualitatea derulării. Romanul său îl va influența pe Marivaux sau pe Prévost. Influența asupra lui Prévost este limitată, acesta neîntrebuințînd decît ca pretext scena dialogală în care se naște narațiunea. Marivaux cu *Trăsura înnămolită* reprezintă însă o preluare mai evoluată a schemei de construcție. Marivaux face apel la experiența lui Chasles, dar în sens negativ: există o conjunctură orală a naratorilor, un sistem de comensurare temporală a derulatului, o exploatare a unei derulări

[1] Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique*, ed. cit., p. 86.
[2] Ibidem, p. 89.

comune, dar derularea sa este arbitrară [1]. Derularea este aidoma basmului: ea cuprinde „un ansamblu organizat de comportamente mitice" [2]. Consecuția evenimentelor are o determinare spațială sau temporală nulă. Aceasta, în opoziție cu exactitatea comensurărilor din axa notației: istoria eternă a unui cuplu este derulată de un grup de naratori în cadrul căruia ordinea de bătaie este consecuția, fiecare o va prelua de la celălalt și o va ceda următorului. Oralitatea lui Marivaux este liniară. Dar ea are o consecință mai „avansată" decît la Chasles, pentru că privirea cititorului se reglează numai asupra derulatului. Scriind un antiroman, Marivaux demonstrează că singura succesiune sesizabilă este a derulatului, cea a derulării fiind o supoziție. Marivaux arată foarte clar că antiromanul se naște determinat de o anume secvență a evoluției romanului și că încearcă să-i rezolve respectiva stare conflictuală. Ajuns la începutul secolului al XVIII-lea să descopere actualitatea, romanul transmite antiromanului misiunea de a încerca simultaneitatea perfectă dintre derulare și derulat. Întrucît faptul este imposibil, căci există întotdeauna o „pierdere de timp" necesară cunoașterii și marcării clipei, se distruge derularea. A fi simultan în trecutul despre care se vorbește și prezentul în care se vorbește înseamnă a povesti despre faptul că povestești, că singura propulsie o conține derulatul și că derularea îi aparține. Antiromanul se povestește pe sine.

Descoperirea actualității în planul romanescului se răsfrînge nu numai asupra unor modalități narative ca întrebuințarea convenției de oralitate, narațiunea la persoana întîi etc., ci și asupra tonului narativ. Una dintre determinantele constante ale romanului și ale istoriei sale este întrebuințarea stilului umil. Actualitatea derulării se transferă odată mai mult în derulat printr-o vorbire familiară, de o rezonanță sau factură contemporană. Or, chiar în acest punct se întîlnește istoria romanului cu istoria ideilor din faza iluministă: discursul, artistic sau extraartistic, e conturat într-o formă de maximă accesibilitate. E cunoscută atitudinea gînditoru-

[1] Cf. pp. 58–59.
[2] A. J. Greimas, op. cit., p. 211.

lui iluminist care se vrea propagator public, care evită elegant o tensiune prelungită a demonstraţiilor abstracte sau ideile fără un interes general. Desigur, cutia de rezonanţă a acestor oratori şi profeţi are configuraţia salonului, cercului aristocratic sau cafenelei, iar accesibilitatea discursului lor are sinuozităţi şi efecte retorice savant calculate. Dar, sub stratul manierelor aristocratice, se conturează un nou mod de viaţă. Aristocratul iluminist evadează din Versailles-ul clasic, revine în urbe, se expune în atitudini demofile, conspiră entuziast împotriva monarhiei şi ierarhiei bisericeşti, profeţeşte revoluţia. În aşteptarea ei, participă la tot soiul de organizaţii secrete, devine din ce în ce mai violent şi pasional, iar atunci cînd suportă cu adevărat persecuţia revoluţionară, devine romantic, alătură gîndirii melioriste adoraţia pentru Evul mediu şi pentru cavalerism. Iluministul opune civilizaţiei primitivismul, cosmosului uman infinitatea naturală, solemnităţii palatine intimitatea miniaturală a apartamentelor familiare, subordonării faţă de marele grup social protestul micilor grupuri sociale, autorităţii monarhice rebeliunea individului. Ca oricînd, resurecţia individualismului se înconjoară de obsesia vasalităţii. Expresia cea mai adecvată şi completă a luptei împotriva vasalităţilor de orice tip este romanul. Este respinsă suveranitatea divinităţii, a reprezentanţilor săi pămînteni, este refuzată valabilitatea eternă a adevărurilor generale, e deteriorat prestigiul trecutului istoric ca şi misiunea seculară a castei nobiliare, prin contraponderea în efervescenţa prezentului şi a nobleţei nenăscute. Vasal el însuşi în sistemul clasic al genurilor şi speciilor, romanul se leagă definitiv de destinul iluminismului european. Familiaritatea romanescă era seducătoare: istoria unui rege sau păstor princiar se metamorfoza în viaţa unui vagabond sau hoţ, curtea se muta prin pieţile diferitelor oraşe europene, vremea eroilor era destrămată de vremea antieroilor. Chiar atunci cînd un Voltaire, spre exemplu, îşi scrie *Prinţesa Babilonului*, eroina nu este altceva decît o mahalagioaică cu vocaţie ideologică, stil secolul al XVIII-lea.

Sprijinul cel mai important pentru exploatarea umilului romanesc a fost oferit de Shakespeare şi de romanul picaresc. Critica literară a secolului — de la Samuel Johnson la G. E.

Lessing — a văzut în Shakespeare un atac de anvergură împotriva artificiosului clasic. Într-un fel sau altul, marele tragic englez le servea pentru a expune lupta dintre viață și tiparele de civilizație, pe de o parte, și obligația artei de a porni mereu în imitație de la o realitate în continuă schimbare, pe de altă parte. În *Dramaturgia de la Hamburg*, Lessing face o teorie a actualizării tiparelor estetice într-o și printr-o realitate dată, astfel încît îl considera pe Shakespeare mai clasic decît imitatorii francezi, dar, în același timp, și mai actual. Citîndu-l pe Diderot, el se declară împotriva vorbirii ilustre și a neglijării vorbirii simple: „Zadarnic se invocă în sprijinul vorbirii îngrijite rangul mai înalt al personajelor. Cei din lumea aleasă au învățat să se exprime mai bine decît omul de rînd, dar nu-și impun fără întrerupere să se exprime mai bine decît el"[1]. În *Prefața* la ediția shakespeariană din 1765, Johnson admiră simplicitatea ființei și vorbirii sale: „*Shakespeare has no heroes*; *his scenes are occupied by men, who act and speak as the readers thinks he should himself have spoken and acted on the same occasion*" [2]. Aceasta în ciuda dogmatismului său de factură clasică și de condamnarea coruperii pe care un Fielding, „*a barren rascol*", o exercita în literatură [3]. Nu mai puțin, romanul picaresc al epocii baroce impulsiona romanul iluminist prin redarea verbală a lumii soldaților, vagabonzilor, pungașilor, actorilor, prin cultivarea noneroilor [4]. Dar modelul de amploare îl reprezintă *Don Quijote*, în care Cervantes, prin intermediul cuplului Quijote — Sancho, stabilește o îndelungată dezbatere dintre vorbirea exemplară și cea vulgară, o „*continuos give-and-take between cultured and uncultured speakers*" [5].

Pentru romanul secolului al XVIII-lea, perspectiva asupra zonelor sociale ale limbajului rămîne o virtualitate. Cît

---

[1] G. E. Lessing, op. cit., vol. I, p. 84.

[2] *Apud* René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, Jonathan Cape, London, 1966, vol. I, p. 79.

[3] Ibidem, p. 83.

[4] Cf. Richard Alewyn, *Der Roman des Barocks*, în vol. col. *Pikarische Welt*, ed. cit., p. 407.

[5] Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Russel & Russel, New York, 1962, p. 52.

de aristocratic se exprimă țăranul lui Marivaux, cît de plat înregistrează persanii lui Montesquieu peisajul lingvistic al Parisului, ce lesne deprinde sălbatecul lui Defoe terminologia engleză, cît de egal se exprimă Jacques și stăpînul său în romanul lui Diderot! Mai mult chiar, el renunță la demonstrațiile filologice, prezente altădată la Cervantes sau Rabelais. Nici măcar efortul transpozițiilor din *Călătoriile lui Gulliver* nu e prea des. Exactitatea în colorarea verbală rămîne să fie realizată de epocile următoare. Din oralitate și funcțiile ei actualizante, romanul iluminist va reține doar unele aspecte.

Din acest punct de vedere, Voltaire este un reprezentant al secolului al XVIII-lea. În asemenea măsură accentuează asupra accesibilității textului său, încît chiar și atunci cînd adună vorbitori de pe meleaguri distanțate, nu apare nici un semn al dificultății comunicării. În *Zadig sau Destinul*, *Micromegas*, *Candide sau Optimismul*, *Naivul*, *istorie adevărată extrasă din manuscrisele părintelui Quesnel*, fie că este vorba de un babilonian, caldeean, egiptean, de un locuitor al planetei Sirius sau Saturn, de un spaniol, paraguaian sau eldoradian, de un huron sau de un francez, toți respectă același nivel elevat al limbii franceze. Dacă Diderot încercase în *Bijuteriile indiscrete* să depășească această situație („bijuteria călătoare" își povestește aventurile în spaniolă, engleză, italiană, latină), în romanele lui Voltaire totul este unificat și aplatizat ca în banda sonoră a unui film actual, în care este auzit Napoleon, Wellington sau țarul Rusiei comandîndu-și trupele în cea mai literară engleză.

Baza romanului voltairian este dialogul. Accentuînd asupra ideii de demonstrat, Voltaire nu utilizează dialogul ca mijloc de echilibrare sau de corecție temporală a narațiunii, ci utilizează narațiunea pentru a înlănțui etapele unui dialog sau mai multe dialoguri. Situația nu este fundamental schimbată față de eternul model al *Dialogurilor* lui Platon. Piesele sale literare sînt orientate spre comportamentul verbal al personajelor. Pentru Voltaire, narațiunea pune în situație dialogul și se retrage odată cu instituirea acestuia. Diferența dintre *Zadig*, *Candide*, *Naivul* și *Istoria lui Jenni* sau *Urechile contelui de Chesterfield și capelanul Goudman* pro-

vine doar din proporția variabilă dintre acestea. În primele, este executată o extindere narativă, pe cînd în cele secunde interesul pentru dialog este mult mai evident. Toate însă se concentrează în jurul unei demonstrații, de cele mai multe ori anunțate printr-un subtitlu. Astfel, în *Zadig* starea conflictuală e realizată printr-o serie de dialoguri despre destin, în *Candide* despre optimism, în *Naivul* despre religie și paradoxala sa organizare laică; în *Jenni*, narațiunea este un pretext pentru o dispută dintre „ateu și înțelept", iar în *Urechile contelui de Chesterfield* pentru o controversă despre natura sufletului dintre un teolog și un anatomist.

Pentru a înțelege exploatarea romanescă a dialogului voltairian, originea și consecințele sale, o referire mai amănunțită se face dorită. În primul rînd, intervin considerentele de ordin istoric. Voltaire avea în față o îndelungată tradiție a artei dialogului. În cadrul tradiției, relația acestuia cu narațiunea este suprem ilustrată de către Platon în *Banchetul*. Pentru a ajunge la dialogul despre eros, cititorul lui Platon trebuie să străbată o rețea narativă dintre cele mai interesante și mai complete construite vreodată. Mai întotdeauna neglijată și lăsată în penumbră de analiza filozofică, ea aduce demonstrației noastre o clarificare esențială. În cîteva cuvinte, Platon procedează în felul următor: pentru a relata ce s-a discutat la banchetul lui Agaton, el atribuie vocea narativă lui Apolodor, dar acesta, pentru că nu a fost de față la dezbateri, cedează la rîndul său vocea lui Aristodem, care a fost prezent la banchet. Relația narațiune-dialog se prezintă în felul următor:

1. printr-un *dialog de solicitare*, între Apolodor și cititorul cu care „stă de vorbă", Apolodor își motivează narațiunea: „Acum iată, dacă sînt dator să vă povestesc și vouă, mă supun și o fac" [1];

2. el este capabil să povestească, întrucît nu este pentru prima dată obligat să o facă: în narațiunea sa este cuprins *un dialog anterior de solicitare*, între el — ca personaj — și Glaucon: „De aceea am spus, din capul locului, că nu mă

[1] Platon, *Dialoguri*. ed. cit., p. 245.

simt nepregătit să vi le (lucrurile petrecute la banchet — n.a.) povestesc“ [1];

3. pentru că Apolodor, ca și Glaucon, „erau copii pe vremea cînd a luat Agaton premiul sărbătorit prin ospăț, el narează despre un *al treilea dialog de solicitare*, prin care el însuși — devenit la rîndul său solicitator — îl determinase pe Aristodem Kydatenianul să relateze despre evenimentele de la banchet. Acesta este dialogul sursă, anterior primelor două în ordinea derulării;

4. Aristodem narează și el tot un dialog de solicitare, în care rolul esențial de solicitator îl are Socrate; acesta le cere comesenilor — Fedon, Pausanias, Eriximah, Aristofan, Diotima, Alcibiade — să-și expună poziția față de eros. Evident, acest ultim dialog de solicitare spre care tinde *Banchetul* este, pe axa evenimentelor, anterior tuturor celorlalte.

Ierarhia punctelor de interferență ale narațiunii cu dialogul demonstrează următoarele: prin dialog derulatul face trei salturi spre trecutul derulării, căci fiecare dialog accentuează spațiul din ce în ce mai îndepărtat de primul moment al povestirii (marcat de dialogul Apolodor — cititor) și mai apropiat de momentul despre care se povestește (Socrate — Fedon, Pausanias, etc.); „eul textual“ aparține unor cercuri concentrice, cu diametru din ce în ce mai mic: Apolodor — Aristodem — Socrate și comesenii. Dacă narațiunea execută o mișcare regresivă, aceasta este posibilă numai prin simultaneitățile succesive stabilite de dialoguri, așezate într-o ordine răsturnată în derulat față de derulare (*derulat*: Apolodor — cititor + Apolodor — Glaucon + Apolodor — Aristodem + Aristodem — comesenii; *derulare*: Aristodem — comesenii + Aristodem — Apolodor + Apolodor — Glaucon + Apolodor — cititor). Dialogul explică treptele de acces ale naratorului în realitatea narată, deci citarea unei narațiuni originale, și totodată o autentifică (față de celelalte dialoguri de solicitare, prezente în text, se adaugă și un presupus dialog de verificare: „De altminteri

[1] Platon, op. cit., p. 245.

l-am întrebat și pe Socrate despre unele ce auzisem de la celălalt, și a fost de acord cu ce-mi povestise"[1].

Este prea evident faptul că nu similitudinea dintre dialogul socratic și cel voltairian a sugerat comparația. Voltaire nu avea darurile socratice de a-și conduce adversarul printr-o corecție succesivă, el avea harul sentinței. De asemenea, nu apare nici complicata ierarhie a intersecțiilor narațiune-dialog construită de Platon, mult mai ingenios în această privință decît Voltaire. Din contră, Voltaire aplatizează construcția. În cadrul secolului al XVIII-lea, romanul filozofic — deci și cel al lui Voltaire — cuprinde prin excelență mișcarea de diminuare, rămînînd antiromanului să întrețină resurecția elanului amplificator. Situația este specifică iluminismului, alte epoci aducînd alte rezolvări.

Dacă derularea este declanșată în Babilon „pe vremea lui Moabdar" (*Zadig*), în Westfalia atunci cînd „bulgarii" angajau cu forța mercenari în armata lor (*Candide*), în Saint-Malo „în anul 1689, 15 iulie seara"[2] (*Naivul*), în Spania la cîțiva ani după 1705 — interval în care Jenni a avut posibilitatea să crească și să participe la atacul de la Montjouy (*Istoria lui Jenni*), în Anglia din epoca sa (*Urechile contelui de Chesterfield*), practic punctul de reper e același pretutindeni. Contrar povestirii sau basmului, a cărei derulare este îndepărtată într-un trecut nedeterminat, romanul alegoric al lui Voltaire doar pretextează distanțarea temporală și spațială. Tot ceea ce este relatat aparține unui unic plan, planul actualității. Merită subliniat faptul că un roman alegoric se raportează la contextul romanesc al epocii, întrucît el pleacă întotdeauna de la un anumit mod de a înțelege actualitatea și de a o implica în cadrul narațiunii. Este foarte clar faptul că alegoria îndepărtează derularea de derulat pentru ca cititorul să constate mai puternic corespondențele. Din acest punct de vedere el este opus romanului istoric, fiind o soluție total diferită de comprimare a distanței infinite dintre cele două axe. Relația dintre derulare și derulat în cadrul alegoriei e de o natură specială: faptele situate

[1] Platon, op. cit., p. 244.
[2] Voltaire, *Romans*, ed. cit., vol. I, p. 289.

pe axa ficţiunii nu se succed, nu intră în succesiune decît prin intervenţia „puterii ordonatoare" a derulatului. Fără aceasta din urmă, derularea este imposibilă, fără rost. De altfel, încă din Antichitate alegoria a constituit un măr al discordiei pentru tipurile de verosimilitate. Cei care îl apărau pe Homer împotriva acuzaţiilor că a atribuit gesturi laice divinităţilor, găseau în alegorie argumentul atribuţiei — atribuţie, poate neverosimilă, dar cu un tîlc anume [1]. Logica derulării se deplasează spre abstracţiune, căci factorul motrice îi este exterior şi general. Voltaire conturează un cadru pentru a declanşa lanţul de evenimente; dacă cititorul ar face abstracţie de intenţia sa demonstrativă, lanţul s-ar risipi într-o aglomerare de fapte. Pentru ce se formează traiectoria lui Zadig din Babilon, spre Egipt, Arabia, Bassora, insula Serendib şi ajunge din nou în punctul de plecare, pentru ce Candid pleacă din Westfalia, trece printre bulgari, vizitează Lisabona, Cadix, Buenos Aires, Paraguay, Eldorado, Surinam, Bordeaux, Paris, Portsmouth, Veneţia, ca să ajungă la Constantinopol, devine explicabil numai la nivelul ideilor, al derulatului. Adevărata circulaţie aparţine gîndirii lui Voltaire, care uneşte în fiecare dintre naraţiunile sale o serie de puncte ale unui cîmp ideal. Detaliile „sînt corelate între ele nu prin legăturile lumii concret-obiective, ci prin relaţii la nivelul ideilor" [2].

Voltaire utilizează dialogul în maniera sa. Adorator mai mult al încrucişării de sentinţe rostite de parteneri decît a unei progresive convingeri reciproce, el reduce dialogul la o alăturare de convingeri ireductibile. Dar dialogul său are, ca şi cel socratic, aceeaşi funcţie de solicitare la emiterea unei afirmaţii. Cu deosebirea că aici nimic nu este ipotetic, ci apodictic. În dialog se sancţionează adevărul pus la dispoziţie de secvenţa narativă. Faimosul cuplu Candid-Pangloss este ilustrativ: ei formează mai mult un pseudodialog (fie că ambii parteneri sînt prezenţi, fie că primul rememorează afirmaţiile celui de al doilea), fiindcă nu există o autentică participare la afirmaţia celuilalt, ci mai mult o toleranţă

[1] Cf. *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., pp. 40—41.
[2] I. M. Lotman, op. cit., p. 46.

provizorie pînă în clipa în care necesarul susținut de Candide va învinge. În cadrul narațiunii alegorice, dialogul nu reprezintă înregistrarea unui conflict verbal așezat pe axa ficțiunii, ci o dedublare convențional înșelătoare a autorului pe axa notației.

Originalitatea lui Voltaire provine din valoarea acordată unei modalități narative foarte răspîndite în epocă. Vocația ideologică a literaturii secolului al XVIII-lea conține prea multă patimă pentru a mai lăsa naratorul să aștepte răbdător ca faptele și analiza lor de către cititor să degaje sensul ideal. Dragostea de sentințe este atît de mare, încît pretextul narativ i se pare cititorului modern o cochetărie. Romanul secolului cuprinde în sine însuși, prin dialog sau pseudodialog, două atitudini contrare, manifeste în orice producție spirituală a sa: pe de o parte, dorința de a coborî în forum și a se lupta pentru o idee, pentru a căuta indivizi asupra cărora să-și exercite arma convingerii; pe de altă parte, imensa siguranță de sine care elimină *ab initio* orice viitor argument potrivnic, care îl face pe orator imun la noutate și dornic mai mult de a fi auzit decît de a asculta el pe alții. Din modul de viață iluminist face parte această intransigență ideologică, chiar dacă uneori ea este rezultatul unei poze, așa cum este cazul ateismului voltairian. Fără ca să aibă toți irascibilitatea sau afectivitatea iritată a lui Jean-Jacques Rousseau, iluminiștii sînt oamenii opțiunilor definitive, pe care numai o variantă de „viziune de la Vincennes" îi mai poate strămuta în captivitatea altor convingeri. Iar faptul acesta are o răsfrîngere deloc neglijabilă asupra întregului peisaj romanesc al veacului. De aici răsare încă o șansă de a-i stabili particularitățile.

Descendența romanului din povestire sau nuvelă indică rolul oralității în descoperirea actualității. Cu toate acestea, în Voltaire există un pseudodialog, pentru că în opera sa nu apare decît un singur punct de vedere. Este foarte citată „vocea străină", dar ea este o deghizare a autorului. S-ar putea susține că Pangloss, emitentul teoriei despre binele final a lui Leibniz, este în *Candide* o mască a lui Voltaire. Fiindcă Voltaire nu dă glas prin acesta teoriei lui Leibniz, ci modului în care a mutilat-o el însuși, pentru a o face mai

ridicolă în combatere. Se respectă întru totul *principiul monologic* [1]. Nu i se poate nimic imputa lui Voltaire din acest punct de vedere; mai mult chiar, i se poate recunoaște consecvența cu care a aplicat consecințele depărtării sale de oralitatea originară a povestirii: preferința pentru narațiunea la persoana a treia, unicitatea și omnisciența punctului de vedere, inventarea unei derulări care nu poate oferi nici o surpriză ordonării abstracte a derulatului. Dacă aceasta transformă personajul, ca și spațiul de emitere a ideilor, în embleme (care fac locul una alteia fără nici o justificare verosimilă), dacă romanele sale sînt procesiuni demonstrative fără să trimită la o realitate fictivă, nu e mai puțin adevărat că Voltaire se salvează, din aceleași motive, de una dintre cele mai supărătoare maladii narative ale secolului său: comentariul autorului. Vindecarea sa provizorie nu poate fi lăsată la o parte, pentru că resurecția dialogului autor-cititor va fi cu atît mai puternică spre sfîrșitul veacului. Iată deci că istoria romanului iluminist nu este o uniformă dezvoltare a romanului auctorial, ci una discontinuă. În persoana lui Voltaire, secolul al XVIII-lea are un autor de *romane personale* — în sensul de roman în care naratorul există în spatele oricărui personaj dar nu se manifestă decît indirect [2]. Practica alegorică l-a determinat pe Voltaire să ajungă aici.

Alegoria se constituie în raport cu o conjunctură extratextuală. Ceea ce se afirmă la nivel alegoric devine transparent numai prin răsturnare în realitatea cititorului, prin actualitatea între derulat și contextul în care este citit, înregistrat. Desigur, nu numai alegoria depinde — pentru a se face distincția între sensul literal și cel alegoric — de plasamentul într-o situație dată, în care autorul este actual pentru cititor. Se poate reconstitui la originea oricărei narațiuni o necesară contemporaneitate între aceștia, fie aceasta numai prin actul lecturii. Dar în cazul alegoriei, actualitatea este categoric necesară pentru a stabili coerența detaliilor. Dacă situația e aceeași, indiferent de epocile literare, are vreun sens individualizator pentru epoca luminilor această remarcă prile-

[1] Cf. M. Bahtin, op. cit., p. 263.
[2] Cf. Franz K. Stanzel, *Die typische Formen des Romans*, ed. cit., p. 12.

juită de Voltaire? Există un specific al alegoriilor iluministe în gradul de dependență față de abstract. Romanele alegorice ale epocii contemporane nouă permit un reglaj variabil al privirii cititorului. Ele pot fi abordate și la nivelul concret al detaliilor, unde se poate descoperi un criteriu de coerență, dacă nu omnivalabil, cel puțin acceptabil pentru o lectură superficială. Nivelul abstract se dezvăluie numai cititorului care descoperă inexplicabilul unor tranziții. Aceasta e situația lui Kafka în *Castelul* sau a lui Camus în *Ciuma*. Alegoricul iluminist nu lasă cititorului său nici o îndoială asupra naturii sale. Orice seducție a ficțiunii e inexistentă, mișcarea nu există decît pe plan abstract. Odată cu acest ultim caz de actualitate se încheie ciclul parcurs de secolul al XVIII-lea. Contrar celor afirmate de atîtea ori în diverse istorii literare, el nu face excepție în acest sens în comparație cu alte epoci romanești. Conflictul care a generat mișcarea este însă doar al său, el dictează aranjamentul irepetabil al etapelor, amploarea unora și anemia altora, tendința spre actualitate. Ca oricare altul, romancierul luminilor trebuie să redescopere pe contul său același drum bătut de pașii tuturor epocilor. Astfel, un Prévost, un Swift, un Defoe sau un Voltaire intuiesc că, la fel cu oricare alt proces, mișcarea narativă nu este omogenă și că iluzia de devenire conduce la stabilirea unui sistem de a număra simultaneitățile. Relativitatea face mișcarea sesizabilă. Înscris pe propria-i traiectorie, naratorul înregistrează deplasarea lumii de evenimente. Și pentru că totul este în mișcare — acela care privește, acela care este privit — se naște un soi de romantică halucinație pe care Goethe o înregistrează astfel: „S-a tras în lături din fața sufletului meu parcă o cortină, iar scena nesfîrșitei vieți se schimbă înaintea mea în abisul veșnic al deschisului mormînt. Poți să spui: Așa este! cînd toate trec, cînd toate se rostogolesc cu iuțeala fulgerului [...]?“ [1]

[1] Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, în *Werke*, Insel Verlag, Leipzig, 1910, vol. III, p. 44.

IX. MOBILITATE ŞI BILDUNGSROMAN

Spiritul nu este ceva care să zburde în jocul superficial al întîmplării, el este, dimpotrivă, mai curînd factor determinant absolut, opus direct şi cu dîrzenie întîmplătorului . . .

HEGEL, VORLESUNGEN ÜBER DIE PHILOSOPHIE DER GESCHICHTE

INDIFERENT DE EPOCĂ, romanul instituie o ierarhie a punctelor de reper, fără de care nu ar fi în stare să cuprindă mişcarea şi să dea iluzia mişcării. Ca imitaţie a realităţii în veşnică schimbare şi ca expresie a ei, romanul se supune prin fiinţa sa unei dramatice căutări a nemişcării. Gradul de supunere, modul de acceptare sau de revoltă, extinderea sau diminuarea sistemului de stabilitate configurează originalitatea unui roman şi, prin intermediul epocilor romaneşti, punctează istoria sa.

În secolul al XVIII-lea, dat fiind imensa producţie romanescă, ca şi scopul său propagandistic, actualitatea îşi extinde rolul său multiplu de fixare a mişcării. Pentru a arăta că ea reprezintă o consecinţă a istoriei genului, valorificată în funcţie de sarcina ideologică a secolului, am plecat de la premisa teoretică conform căreia condiţia mişcării narative este determinată de pluralitatea unor serii ce-şi oferă reciproc puncte de reper. Actualitatea se manifestă atît în planul timpului despre care se povesteşte, cît şi în planul timpului în care se povesteşte sau în cel care se receptează intersecţia primelor două. Pe această bază, am subliniat că şi atunci cînd derularea este plasată într-un trecut istoric (romanul istoric), într-un trecut nedeterminat (romanul-basm), într-un fals trecut (romanul alegoric) sau într-un prezent ciclic (romanul epopeic), ea tinde către actualitate prin dialog şi descriere. Tot astfel, că întrebuinţarea convenţiei de oralitate duce la comensurarea derulatului, la fixarea

naratorului şi a punctului său de vedere în actualitatea cititorului (ascultătorului) său. Drumul romanului iluminist nu se opreşte însă aici; actualitatea va pune stăpînire aproape exclusivă pe evenimentele narate, convenţia de oralitate se va metamorfoza şi îşi va imprima felul de a fi în convenţia de transcriere, iar cititorului i se va permite accesul prin alte formule de adresare.

Situaţia nu este atît de simplă cît pare la prima vedere. Efortul simplificator al multor şi mai vechi istorii literare a dus în cele din urmă la punerea în circulaţie a unor sentinţe care, fără a fi false, evită fondul problemei. Ca dovadă, nimeni nu ar putea nega abundenţa personajelor călătoare din secolul despre al cărui roman vorbim. Dar întrebarea fundamentală este: se mişcă într-adevăr aceste personaje? faţă de ce puncte de reper? se mişcă numai faţă de celelalte personaje, numai faţă de narator, numai în ochii cititorului? dar faţă de ele însele? Astfel, se face deseori auzită afirmaţia, de altminteri corectă, că în *Gil Blas* de Lesage, în *Viaţa Mariannei* de Marivaux sau în *Vicarul din Wakefield* de Goldsmith personajele centrale sînt statice. Aceasta, deşi toate cele trei romane sînt scrise la persoana întîi, deci de naratori care îşi urmăresc evoluţia de la slugă la stăpîn, de la copil părăsit la aristocrat recunoscut sau de la părinte cu zadarnice aspiraţii spre virtute, spre un exemplu de castitate triumfătoare. Paralel, se stabileşte personajul evolutiv din *Călătoriile lui Gulliver* al lui Swift, din *Robinson Crusoe* al lui Defoe sau din *Naivul* lui Voltaire. Desigur, Gulliver ajunge să nu mai suporte „mirosul" oamenilor, Robinson reface contactul originar dintre om şi natură, iar huronul lui Voltaire se civilizează. Atunci cum se explică faptul că Gulliver mai are poftă să povestească oamenilor călătoriile sale, că Robinson descinde neschimbat în Europa (după calcul, la o vîrstă respectabilă, la care ar trebui să se gîndească mai degrabă la sfîrşitul zilelor decît la căsătorie şi la alte decenii de aventuri), iar huronul mai mult schimbă pe alţii decît se schimbă el însuşi. Avem, atunci, de-a face cu anumite nepotriviri sau contradicţii? Nu credem acest lucru sau cel puţin nu credem că ele ar aparţine operelor pomenite, ci unor interpretări simplificatoare. Este nevoie de ceva mai multă lumină în această privinţă. Trebuie descrise nivelele

narative ale mișcării, făcîndu-se de fiecare dată trimiteri la unele aspecte, deja tratate în paginile anterioare.

Primul nivel aparține derulării evenimentelor narate. Continuitatea sa este asigurată de circulația personajului, de sistemul său de funcții aflat într-o anume desfășurare. Aflat în acțiune, personajul execută operațiile de stabilire a „punctului" în care se situează momentan, calculînd dacă ceea ce face sau fac alții îi provoacă vreo modificare a echilibrului interior. Secolul al XVIII-lea are preferințe foarte bine marcate în ceea ce privește acest prim nivel al mișcării, chiar dacă prin unii reprezentanți ai săi le va nega. Astfel, în Lesage, Prévost etc. reperele spațiale sînt preponderent abstracte și arbitrare [1]. Dacă e vorba de Madrid, Toledo, Valencia, Veneția, Paris, Constantinopol, Babilon sau Buenos Aires, nu are importanță decît în măsura în care este alt loc, un loc schimbat, unde, eventual, se poate constata un alt mediu moral. Distanțele dintre ele nu contează, prea mult timp nu se pierde cu străbaterea lor. Sînt frînturi dintr-un peisaj social ideal. Nu mai puțin original este romanul secolului prin felul cum înregistrează mișcarea personajului prin raportare la celelalte personaje. Inventarul de personaje este în general atît de mare, încît eroul central are rareori șansa să se apropie și să se îndepărteze mai mult de o dată de un personaj secundar. Cînd totuși se întîmplă, ca în *Memoriile și aventurile unui om de condiție* cu marchizul de Rosambert, totul pare artificial. Situația nu este fundamental modificată nici atunci cînd, în *Vicarul din Wakefield*, se limitează numărul de personaje: reapariția unuia dintre ele ține tot de miracol și devine verosimilă prin travesti, morți aparente etc.[2] Cît privește modificarea față de sine a personajului, a fost analizată pe larg urmărind cele două căi suverane de obținere a ei în secolul al XVIII-lea — sentimentalismul și libertinismul. Reluăm aici doar una dintre idei: atît în romanul de factură sentimentală cît și libertină, stau simetric, față în față, personajele statice (în romanul sentimental personajul sentimental, în romanul libertin personajul libertin)

[1] Cf. pp. 244 – 247.
[2] Cf. pp. 310 – 312.

și cele în evoluție (în primul personajul libertin, în cel de al doilea personajul sentimental). Iată, deci, că și atunci cînd acordă libertatea de mișcare interioară, romancierul secolului al XVIII-lea simte nevoia să-i contrapună un sistem definitiv de funcții, un personaj imuabil. De aceea, poate fi înțeles meritul lui Fielding care, în *Tom Jones*, realizează una dintre cele mai complexe și mai captivante mișcări de acest nivel: romanul este istoria depărtării și reîntoarcerii în spațiul domestic, executată de două cupluri (Tom-Partridge, Sophie-doamna Fitzpatrik), care se caută reciproc (rînd pe rînd, Sophie îl urmărește pe Tom, Tom o caută pe Sophie), cu viteze diferite atunci cînd sînt pe aceeași direcție (petrec numai cîte o noapte în același han, fără să știe unul de altul), cu viteză constantă cînd sînt pe drumuri paralele (a se vedea aventura lor londoneză). Dar, modificîndu-se reciproc (Tom încetează de a mai fi tentat de frumuseți feminine; Sophie renunță la intransigența castității jignite), se reîntorc la domesticitate și deci, la o nemișcare ce permite romanului să se încheie.

Al doilea nivel al mișcării narative aparține derulatului. Ea este rezultatul activității naratorului, care poate fi reperată într-un mod similar celei din primul nivel. Ca și în cazul personajului, continuitatea activității naratorului este marcată fie de un spațiu fix al destăinuirii sau de trecerea dintr-un spațiu în altul, fie de modificarea auditoriului. Spațiul fix al rostirii narațiunii e prezent în *Sofaua* lui Crébillon, *Memoriile și aventurile unui om de condiție* al lui Prévost, *Călătoriile lui Gulliver* al lui Swift etc. Spațiul itinerant este marcat în *Jacques Fatalistul* al lui Diderot, în *Scrisorile persane* al lui Montesquieu, în *Humphrey Clinker* al lui Smollett sau în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* al lui Goethe. Auditoriul se modifică atît în ceea ce privește componența cît și atitudinea față de actele naratorului. Cazul reprezentativ este romanul lui Robert Chasles, *Ilustrele Franceze*, unde fiecare narator este asistat de alți ascultători. În schimb, în *Jacques Fatalistul* sau *Sofaua*, auditoriul este același, modificîndu-se doar interesul față de narațiune. Există, de asemenea, cazul de anulare a oricărei variații, mult mai des întîlnit, întrucît este tradițional în secolul al XVIII-lea, provenind din modalitatea colecției de povestiri sau nuvele.

Naratorul se adresează cuiva, dar acesta ascultă într-o desăvîrşită tăcere şi cu constant interes (a se vedea Prévost, Marivaux, Defoe etc.). Romanul secolului al XVIII-lea păstrează viu acest sistem de comensurare a mişcării naratorului. Pentru acest motiv, abundă în epoca luminilor *naraţiunea-cadru* — prin care naratorul se raportează temporal şi spaţial la destinatarul naraţiunii sale — şi *dialogul de participare sau corecţie*. Mişcarea naratorului se conturează şi în raport cu sine însuşi: el se modifică pe sine în ceea ce priveşte viteza narării (depăşeşte rapid unele evenimente, încetineşte ritmul în cazul altora), abate direcţia ei de dezvoltare (părăseşte o tramă narativă pentru a se lăsa captivat de alta, revine, renunţă iarăşi etc.), se contrazice în scopul demonstrativ pe care şi l-a impus iniţial. Se poate stabili un mod de mişcare specific romanului din acest secol: modificarea este cel mai adesea explicită, marcată de un dialog imaginar al naratorului cu cititorul, prin care se justifică modificarea interioară (la Laurence Sterne în *Viaţa şi opiniunile lui Tristram Shandy*, imensă opinie despre efectele piedicilor ce stau în faţa naratorului). Într-un fel sau altul, naratorul iluminist nu-şi poate disimula modificările interioare faţă de propria-i naraţiune; din contră, îi place să se etaleze inconstant, plin de neprevăzut. Aceasta este, de fapt, una dintre cele mai neaşteptate feţe ale lirismului romanesc din epocă.

Al treilea nivel al mişcării narative aparţine lecturii. Problema este mult prea vastă şi depăşeşte scopul propus. Ceea ce interesează, în momentul de faţă, este acea mişcare a cititorului, direcţionată dar şi constatată de naraţiune. În secolul al XVIII-lea, cititorul este implicat în naraţiune, dacă nu ca personaj, atunci ca interceptator de manuscrise [1]. Mişcarea sa este determinantă prin faptul că naraţiunea ţine cont de criteriile sale de verosimilitate, de capacitatea sa de efort în lectură, de interesul său ideologic etc. Oricît de agresiv, epicul din secolul al XVIII-lea este reverenţios. Adresarea politicoasă, necesitatea intimă de a nu plictisi şi de a fi eficace în expunere dă posibilitatea de a se descoperi, dacă nu

[1] Cf. pp. 41 – 44.

mișcarea cititorului, cel puțin mișcarea cititorului așa cum o presupun naratorii secolului. Interesează nu cum se citesc romanele, ci modul cum credeau că se citesc romanele oamenii secolului al XVIII-lea și cum, civilizat, încercau să-l respecte. Unui cititor de romane din secolul al XVIII-lea îi este solicitată memoria într-un grad minim. Dar, în asemenea măsură cantitatea imensă de personaje se reduce la unele caractere centrale, într-o asemenea viteză se succed evenimentele narate, există o asemenea transparență ideologică a lor, încît totul cere un grad minim de efort mnemonic. Titlurile vaste ale operelor, anunțurile dezvoltate care preced capitolele, prefețele în care se teoretizează intențiile, retrospectivele la persoana întîi (care își încep narațiunea cu sfîrșitul) diminuează suspense-ul izvorît din evenimente și-i lasă cititorului o mare disponibilitate de analiză. Or, în aceasta constă savoarea sa: tendențios la culme și linear pînă la saturație, romanul secolului al XVIII-lea dispune de un cititor față de care e obligat, în compensație, să facă o nerepetată de-atunci încoace risipă de ingeniozitate.

După cum se vede, studiul a căutat pînă aici să facă o determinare internă a fiecăruia dintre nivelele mișcării narative. Cu alte cuvinte, s-a fixat succesiv asupra domeniilor de dezvoltare: existența lucrurilor („ce izvorăște dintr-un principiu lăuntric nemodificabil, dintr-o esențialitate pură, a cărei existență, ca germene, este simplă la început, dar care dă naștere apoi din sine, în existență, la diferențieri, care se însoțesc cu alte lucruri și trăiesc astfel un proces continuu de schimbări, proces care de asemenea este preschimbat în contrariul său și este transformat, în fond, în menținere a principiului organic și a formei sale“ [1]), existența individului — personaj, narator, cititor — care „se face pe sine ceea ce este în sine“ [2] (în trepte pe care „spiritul nu este ceva care să zburde în jocul superficial al întîmplării [. . .], dimpotrivă, mai curînd factor determinant absolut, opus direct și cu dîrzenie întîmplătorului, pe care-l folosește și stăpînește după nevoile sale“ [3]).

---

[1] G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, ed. cit., p. 55.
[2] Ibidem, p. 56.
[3] Ibidem, p. 55.

Dar cîmpurile dezvoltării se intersectează, iar mişcarea de ansamblu este rezultatul unor raportări reciproce. Ancorarea reciprocă a deplasării din cadrul unuia în fixitatea momentană a altuia verifică ideea că mişcarea narativă este un sistem de simultaneizare a unor succesiuni de fapte eterogene. În mod ideal, mişcarea narativă cuprinde intersecţiile dintre procesul derulării, dezvoltarea derulatului şi actul lecturii. În interiorul fiecăreia dintre ele, modul ideal de existenţă este mişcarea. Dar coexistenţa şi determinarea lor reciprocă transformă în mod necesar dezvoltarea de la fiecare nivel într-o succesiune de acte de natură dublă: *acte ale continuităţii* (care asigură tranziţia unei stări în alta, subjugarea ei faţă de o anume finalitate) şi *acte ale discontinuităţii* (care fixează stările, privindu-le ca fiind nu provizorii, ci definitive, şi se dezinteresează de finalitatea şi rezolvarea mişcării). Visul oricărei piese epice este de a realiza suprapunerea continuităţii pure a mişcării personajelor cu aceea a naratorului şi, apoi, de a o transfera asupra cititorului; istoria acestui vis demonstrează existenţa unor etape de renunţare diferenţiată la continuitate, de acceptare a unor figuri specifice de discontinuitate. Faţă de idealul narativ al mişcării multiplane, se conturează un mod istoric, care adună tendinţa unei paralizări progresive şi selective a mişcării. Una sau alta dintre epocile narative este distinctă prin felul cum se îndreaptă spre ideala mişcare pluriplană, ca insurecţie împotriva unui mod de cultivare a nemişcării.

Trebuie puse cîteva întrebări, în funcţie de faptul că interesează în cadrul speciilor narative romanul, iar în cadrul istoriei romanului, romanul secolului al XVIII-lea: există un roman în care personajele se află în totală nemişcare? există un roman în care naratorul refuză orice mişcare, faţă de sine sau de virtualii cititori cărora li se adresează? dar unul a cărui lectură îl lasă total nemodificat pe cel care o face? Chiar atunci cînd în cadrul derulării nu se întîmplă nimic, atenţia cade asupra a ceea ce se petrece în derulat, asupra mişcării de transcriere a naratorului, iar cititorul meditează asupra mişcării. E cu neputinţă ca, prin reducere la absurd, să imaginăm un roman în care nu ar exista evenimente, înregistrarea sau reconstituirea lor, un roman care nu consumă

timp în nici unul dintre planuri. Dar nu fără folos, căci, în ciuda imposibilității, pericolul este real, iar un roman sau o epocă romanescă pune în mișcare un mecanism propriu pentru a-i face față.

Că așa stau lucrurile și că secolul al XVIII-lea reacționează în felul său, se va lămuri imediat, privind romanul *Călugărița* de Diderot. Alegerea sa a fost dictată de două aspecte. În primul rînd, de faptul că în epoca luminilor este foarte răspîndită formula romanescă a memoriilor, care presupune omonimia dintre narator și personajul central precum și o relație temporală dintre aceștia (situarea naratorului în continuarea timpului despre care se relatează); în al doilea rînd, de faptul că Diderot creează o variantă proprie, mult mai complicată și, de aceea, mai explicită. Astfel — spre deosebire de Prévost cu ale sale *Memorii și aventuri* sau *Istoria domnului Cleveland*, de Defoe cu *Moll Flanders* sau *Viața, aventurile și pirateriile răposatului căpitan Singleton*, de Marivaux cu *Viața Mariannei* sau *Țăranul parvenit*, de John Arbuthnot cu *Memoriile lui Scriblerus* (1741), de Tobias Smollett cu *Aventurile lui Roderick Random*, sau *Aventurile lui Ferdinand, conte Fathom*, Diderot nu-și plasează naratorul într-un epilog definitiv al faptelor narate, undeva la sfîrșitul zilelor, de unde, orice aventură ulterioară fiind exclusă, totul se vede în ordine și cu claritate. Suzanne, naratoarea acestui roman, nu este situată într-un timp mort, al omniscienței sau al înțelepciunii. Ea își începe povestirea dintr-un moment central al vieții, relatează ceea ce i s-a întîmplat pînă în acel moment, pentru că dorește să-și modifice, cu ajutorul cititorului, viața de atunci încolo, viața ce va să vină. Ea nu păstrează un interval de timp constant între un moment al derulării și corespondentul său în linia derulatului. În *Călugărița* lui Diderot, intervalul se reduce progresiv, încît ultimul eveniment despre care se narează se află în vecinătatea imediată a primului act al naratorului. Deschiderea spre viitor a derulării, realizată prin situarea naratorului într-un moment median, aduce după sine un sistem de consecințe. Dreptul la sentință este transferat exclusiv cititorului, care trebuie să recalculeze totul pentru a se decide să salveze naratorul de posibila continuare a narațiunii. Naratorul, pentru a-i lăsa acestuia liber-

tatea, dar pentru a-şi atinge scopul, face pe naivul — pretinde că nu are harul de a înţelege profund situaţiile perverse prin care trece, dar acumulează totuşi amănunte de o mare forţă probantă. Retrăind mişcarea personajului atunci cînd o rememorează, naratorul solicită din partea unui destinatar — aici marchizul de Croismare — o mişcare de răspuns, moralmente obligatorie. Autorul reuşeşte, în aparenţă, să imprime o dezvoltare continuă tuturor planurilor care participă la naraţiune. Dar numai în aparenţă. Ca personaj, Suzanne rămîne categoric neschimbată; prin oricîte situaţii de violentă agresiune erotică trece, ea continuă să rămînă puritatea personificată. Din copilărie şi pînă în momentul redactării, ea este egală cu sine însăşi; experienţa de viaţă e mai mult o acumulare de fapte, o încărcătură crescîndă care duce la disperare, nu însă şi la modificare. Se naşte acel soi de luciditate, fals naivă, transmisă naratorului. Ca narator, Suzanne preia constanţa personajului. Deşi rememorează şi are interesul de a pune în valoare evenimentele grave din viaţa sa, acelaşi grad de cunoaştere se răspîndeşte egal asupra episoadelor. Ştiind de la început ceea ce nu ar fi putut afla decît mai tîrziu (cine sînt părinţii, intenţiile acestora faţă de ea), insistînd asupra adevărului şi nu asupra momentelor în care îl descoperă, ea este în fond acelaşi narator omniscient al secolului, cu toată masca de naivitate. Patosul derulatului, lipsit de puterea de a ierarhiza faptele şi de a distruge cronologia, îi dovedeşte imobilitatea. Avem de-a face cu obişnuita convenţie a memoriei perfecte, inuman de perfecte, care permite imposibila refacere a derulării într-o ordine perfect similară a derulatului, fără detalii pierdute pe drum sau altele amplificate de trecerea timpului. Cît priveşte cititorul, aşezat în umbra marchizului atît de imperios revendicat, a sa mişcare se reduce şi ea la zero. Sîntem în cadrul unei farse, iar intervenţia pe planul ficţiunii este imposibilă. A încerca să atingi personajul, încercînd să-l salvezi, e un gest care seamănă cu îmbrăţişarea unei umbre. Diderot se lasă tentat să realizeze suprapunerea nivelelor de continuitate, apelînd şi deformînd magistral o formulă narativă la modă. Inovaţiile sale fundamentale, derivate în fond din situarea naratorului într-un prezent

chinuitor — interval al destăinuirii —, sînt orientate către obținerea unei cursivități totale. Ca gînditor, el are meritul de a-şi fi exprimat cu nestinsă convingere ideea că în eterna curgere individul rămîne acelaşi, deşi în fiecare clipă este altul, că în succesiunea vertiginoasă a acestora descoperirea unei ordini este esențialmente momentană, că nu există putința unei sustrageri din „torentul general", această absorbire arătînd că *„l'être n'est pas une propriété du moi, mais du tout"* [1]. Ca narator, din respect față de propriile-i idei, nu putea face altceva decît să impună torentului o „ordine momentană". Iar dacă „ordinea momentană nu este deci numai o ordine care se distruge, ci este simultan o ordine care începe" [2], ea este o intersecție între două sensuri contrare din care, printr-o instantanee anulare reciprocă, se naşte discontinuitatea.

Prin intermediul lui Diderot şi al *Călugăriței* se descoperă ceea ce alte romane sub formă de memorii ar fi dezvăluit cu mai multă zgîrcenie. Dacă mişcarea narativă e rezultatul unei interdependențe dintre mai multe planuri, fiecare dintre aceste planuri tinde să-şi impună supremația, încercînd să accentueze în numele său supraordonarea. Efectul de subordonare al mişcării dintr-un plan față de mişcarea altuia reprezintă crearea unei breşe în continuitate. Imperialismul uneia se traduce în fireasca tentație de a-şi marca mobilitatea prin imobilitatea impusă celorlalte. Putem răspunde acum unei întrebări pe care ne-am pus-o la începutul acestui capitol, exploatînd deocamdată acelaşi roman al lui Diderot. Dacă Suzanne acumulează atît de numeroase experiențe, dure, dacă ea îşi modifică raporturile cu celelalte personaje, trecînd de la încredere la suspiciune (tranziție reliefată de relația etalon: încrederea nestrămutată în puritatea stareței de la Longchamps, domna de Moni), dacă pe măsură ce descoperă mai adînc adevărata față a vieții monahale devine tot mai mîhnită şi e obligată să rătăcească dintr-un spațiu al claustrării într-altul, dacă întreaga sa viață psihică e o alternanță între supunere şi revoltă, şi totuşi rămîne neschimbat naivă, nu numai pură dar şi incoruptibilă, explicația provine din

[1] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Plon, f. a., p. 200.
[2] Ibidem.

condițiile impuse de mișcarea naratorului. Imobilitatea acestui personaj în mișcare e rezultatul revendicării naratorului: fără imuabila inocență a ipostazei de actor, nu s-ar fi putut ivi ultima și cea mai aprigă speranță a naratorului într-un posibil binefăcător; fără această opacitate programatică, ampla și dramatica rememorare nu și-ar fi reliefat mișcarea patetică. Așa, atenția cade în primul rînd asupra temperaturii afective a derulatului, asupra vastei sale înregistrări de argumente. Dominînd mișcarea personajului, mișcarea naratorului îi impune imobilitatea. Efectul dominării nu are, însă, un singur sens. Imperialismul naratorului asupra faptelor narate nu exclude imperialismul acestora din urmă asupra naratorului. Asistăm la o paralelă imobilizare a naratorului: evenimentele își dictează ordinea și proporția lor reală, iar rolul acestuia este pasiv. Omniscienta sa este rezultatul acestei invazii a datelor, din care „memoria pasivă" [1] reconstituie trecutul pentru a-l oferi cititorului.

Să recunoaștem cît de adecvate narațiunii sînt cuvintele lui Diderot: „Totul este într-un repaos relativ într-un vas bătut de furtună" [2]. De altfel, un soi de furtună narativă se abate și asupra cititorului, centrul de agresiune fiind cînd al derulării, cînd al derulatului. Imobilizarea cititorului se traduce în situarea sa într-o zonă de unde se poate vedea totul, în lărgime și în profunzime. Seducția narațiunii se măsoară în asigurarea credulității acestuia, precum și în iluzia că nu citește, ci privește. Dar odată ajuns la nivelul cititorului, furtuna se întoarce și parcurge același drum al imobilizării în sens invers.

Nivelele mișcării narative se reorganizează continuu prin alternanța centrului de dominare. Nu este de loc lipsită de însemnătate ideea că, spre ezemplu, mișcarea personajelor este rodul nu numai al raportărilor reciproce ci și al *unui efect de imobilizare impus naratorului*; acesta, prin contrast, le determină mobilitatea. Mișcarea naratorului este și ea accentuată de o paralizie momentană care cuprinde personajele[3]. Dar nu a fost urmărit acest aspect decît în scopul

[1] Cf. Georges Poulet, op. cit., p. 208.
[2] Diderot, *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, în *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., p. 393.
[3] Cf. pp. 498 – 499.

determinării cît mai exacte a locului pe care-l ocupă romanul luminilor în istoria romanului. Pentru că, încă înainte de a face un larg tur de orizont în peisajul romanesc al secolului pe această temă, se disting din cele arătate cîteva preferate figuri de imobilitate ale sale. Astfel, e profesată de predilecție *imobilizarea interioară a personajului* (nu aceea de ordin exterior, ca în romanele de mai tîrziu, care-și pot închide personajul într-o încăpere fără teama că narațiunea ar secătui), *imobilizarea prin omniscientă a naratorului* (și mai rar prin ubicuitate), *imobilizarea cititorului* (mai puțin prin descrieri ample cît *prin amplificarea dialogurilor sau adiția de narațiuni secundare)*.

Nici una dintre modalitățile analizate nu aparține exclusiv romanului din secolul al XVIII-lea, ci, totodată, privește atît epocile anterioare cît și cele posterioare. Original însă cu adevărat acestui secol este o combinare selectivă a lor, activă în uriașa producție romanescă a veacului și practicată aproape unanim în Europa „luminilor".

Contrapunerea idealului de pluralitate a mișcării narative la tendința istorică de a introduce o progresivă imobilitate în ordinele mișcării s-a dovedit utilă. Căci relația dintre ele permite descoperirea unei secvențe particulare a istoriei romanului. Este evident faptul că fiecare etapă a acestei istorii împlinește în felul său efortul de pluralizare a mișcării, ca și efortul de totalizare al ei. „Procesului de diferențiere îi ripostează un proces invers de unificare, de *totalizare*"[1]. Din reacția de totalizare, credem, răsare necesitatea de a provoca continuității dintr-un plan momente de discontinuitate, adevărate cordoane ombilicale prin care descinde în respectivul plan mobilitatea celuilalt sau celorlalte. Dar reacția totalizării nu este îndeplinită decît într-un anume grad, cu alte cuvinte este măsurabilă. Or, tocmai gradul de totalizare diferențiază epocile, întrucît în cadrul fiecăreia el instaurează o modă. Așadar trebuie văzut cum arată în secolul al XVIII-lea rețeaua de puncte prin care procesul de totalizare, provocînd imobilitatea, evidențiază mobilitatea.

---

[1] Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1955, p. 165.

În secolul al XVIII-lea, procesul de totalizare este guvernat de mişcarea naratorului. Desigur, dominanţa naratorului există în fiecare epocă de roman, fiind, în fond, actul fundamental al unităţii narative. Dar mai pregnant ca oricînd şi în forme „catalogate" odată pentru totdeauna de expansivul roman iluminist, acţiunea sa agresivă nu poate fi trecută cu vederea. Dacă există un „totul se mişcă", romanul este istoria naratorului. Afirmaţia nu e luată în sens exclusiv, căci există în secolul al XVIII-lea şi romane în care naratorul nu se expune în primul rînd pe sine. Dar faptul că nu acoperă întregul peisaj romanesc, nu-i răpeşte valoarea de generalitate; există în secolul al XVIII-lea o neputinţă de disimulare a naratorului, cerută de criteriile de verosimilitate ca şi de finalitatea ideologică. Ca autor al discursului narativ, naratorul se află într-o mişcare continuă, într-un progresiv efort al rostirii. Procesul de alcătuire al discursului îi impune o deplasare înainte, începută odată cu primul cuvînt şi oprită la ultimul. Oricît de segmentat pe capitole, fragmente, cărţi sau părţi ar fi, discursul se aşterne printr-o avansare omogenă. Prin raportarea discursului la realitatea narată, se vede că naratorul nu merge mai departe, ci este obligat să se întoarcă, să desfăşoare o retrospectivă asupra faptelor narate. Mişcării de avans îi corespunde o mişcare regresivă. Pe această cale, prezentul în care se povesteşte — format, de fapt, din perfecta consecuţie a momentelor derulatului — se leagă de trecutul despre care se povesteşte. Există o mare diferenţă între actul „vorbirii" şi cel al „relatării" [1], fiecare suferind o altă determinare temporală. Într-un moment al vorbirii, naratorul se reîntoarce în timp, se deplasează înapoi pe o distanţă anume. Decalajul temporal între naraţiune şi ficţiune poate fi constant sau variabil. S-a vorbit despre romanele memorii de tipul lui Prévost, Defoe sau Smollett, arătîndu-se că aici avem de a face cu o distanţă constantă. Dimpotrivă, a fost remarcat procedeul prin care Diderot în *Călugăriţa* încearcă să utilizeze o distanţă reductibilă. Vorbind din mijlocul evenimentelor, naratorul acestui roman este mai aproape

[1] Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, ed. cit., pp. 15—20.

de unele evenimente și mai îndepărtat de altele. Spunem încercare, pentru că variabilitatea distanței nu este verificată de particularitățile de construcție ale discursului și pentru că naratorul are aici capacitatea de a-l echilibra, reducînd dimensiunile evenimentelor proaspete în memorie și amplificîndu-le pe cele estompate. Este una dintre cele mai nobile ratări a reductibilității temporale din romanul unui secol, adept prin excelență al diferenței temporale constante.

Mișcîndu-se pe axa narațiunii, naratorul poate fi mobil sau imobil față de mișcarea situată pe axa ficțiunii. În mod neașteptat, romanul care se bazează evident pe un decalaj constant, ireductibil, este cel istoric. Neașteptat, pentru că numai o anulare a faliei temporale justifică prezența naratorului în trecut. Dar romanul istoric din orice epocă nu face altceva decît să escamoteze problema, executînd nu o întoarcere, ci un salt în trecut. Ceea ce diferă de la epocă la epocă romanescă este modul în care autorul încearcă să-și iluzioneze cititorul că saltul este un simplu și firesc pas înapoi. Lectorul de azi înțelege romanul istoric în descendență romantică, în linia lui Walter Scott și Alfred de Vigny, sau pe filieră flaubertiană. În variantă romantică, trecutul ficțiunii este un prezent în stare pură, un prezent pierdut, în care omul trăiește verosimil o existență pură și eroică dar imposibilă în prezentul narațiunii. În variantă flaubertiană, trecutul este un prezent pierdut al fastuozității decorative.

În secolul al XVIII-lea, convenția este fundamental diferită, dar nu fără o oarecare legătură cu aceea modernă. Bazat în general pe un decalaj temporal imposibil de anulat, romanul istoric impune un salt în trecut unui narator care nu poate pierde calitatea sa esențială de contemporan cu cititorul său. Or, tocmai aici rezidă dificultatea în ceea ce privește romanul istoric al veacului: disprețuind romanul eroic, cavaleresc, romancierul acestei epoci nu se arată dispus să se întoarcă în trecut, ci să aducă trecutul în prezent prin sensurile morale actuale impuse de experiența istorică. Generalul bizantin Belizarie este contemporan cu Marmontel și cu cititorul acestuia[1]. Atitudinea este moștenită din arta

[1] Cf. pp. 415-417.

clasicismului, căci nici un Corneille sau un Racine nu se refereau la trecut; chiar atunci cînd exploatau motive antice, nu făceau „tragedie istorică". Pe de altă parte, este cunoscută pasiunea iluministului pentru analiza prezentului, pentru dezbaterea ideologică izvorîtă din condiţiile actuale şi locale. Deşi are viziunea mutaţiilor istorice, el păstrează atitudinea clasică schimbîndu-i, însă, semnul. Aşa după cum arată şi bătălia dintre antici şi moderni de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, nu modernul se afla în descendenţa anticului, ci anticul este verificat ca proiecţie a modernului.

Este respectată condiţia elementară a datării ficţiunii şi a referirii la fapte şi personaje istorice. Dacă este în fond o falsă plasare în trecut, o convenţională predatare, dacă personajele nu sînt chiar atît de istorice (mai mult atribuindu-li-se fapte decît reluînd ceea ce au făcut), situaţia este aceeaşi şi pentru romanul istoric post-iluminist. Trecutul este, într-un grad mai mare sau mai mic, o invenţie cu oarecare bază reală, impusă ca ficţiune de un narator care face efortul să-şi seducă cititorul pentru a-l obliga să-i uite invenţia şi să nu-l acuze de ignoranţă. Dacă *romanul istoric de la romantici încoace se bazează pe iluzie* — provocată de amploarea descrierilor (de decor sau stări interioare), mergînd de la exploatarea anistoricităţii naturii pînă la precizia arheologică — *romanul iluminist se bazează pe anti-iluzie.* Între a-şi convinge cititorul că se întoarce în realitatea istorică narată (graţie miraculosului său har de a fi văzut ceea nu putuse să vadă) şi a actualiza personajul şi situaţia istorică (renunţînd la orice har), romancierul iluminist alege soluţia a doua. Lui i se părea că este mai verosimil aşa. Ca dovadă, indiferenţa sa pentru orice descriere de mediu istoric dar marea atenţie acordată dialogului sau altor forme de expunere a ideilor. Astfel, oricine constată invenţia sau falsificarea istoriei, dar nimeni nu-l poate învinui de ignoranţă. Are loc aceeaşi verificare a prezentului prin trecut; nu e reînviată atmosfera de altădată, ci demonstrată eternitatea ideilor născute într-un moment istoric.

Un alt aspect, corelat cu primul, este mai important pentru înţelegerea mobilităţii naratorului din secolul al XVIII-lea.

Conştient de faptul că decalajul temporal îi face nejustificabilă omniscienţa şi cum nu poate renunţa în nici un fel la ea, romancierul epocii înlocuieşte falsa datare a derulării cu falsa datare a derulatului. Cu alte cuvinte, actul narării este împins spre trecutul narat; nu evenimentele sînt istorice, ci naratorul este istoric. În acest caz naratorul nu este contemporan cu cititorul său, ci cu personajele sale. Cea mai originală formă de roman istoric în secolul al XVIII-lea sînt falsele memorii [1]. Situaţia este aceeaşi: distanţa istorică nu este parcursă de cititor, ci de manuscrisul naratorului. De fiecare dată, se face apel la motivaţia găsirii lui, ca probă a autenticităţii sale istorice. Toate aceste memorii false sînt scrise „d'outre tombe", avînd — aşa cum arătam mai sus — o distanţă minimă dar constantă între narator şi evenimentele narate. Prin faptul însă că nu este adusă direct în prezent scurgerea temporală a derulării, ci indirect, prin actualizarea derulatului, se schimbă distanţa dintre narator şi cititor: această distanţă este reductibilă, faţă de cititor naratorul fiind într-o firească mobilitate.

În concordanţă cu modalităţile narative generale, romanul istoric al secolului al XVIII-lea rezervă naratorului rolul de prim personaj al propriei naraţiuni. Ca autor şi actor al discursului narativ, naratorul care abordează în literatura secolului al XVIII-lea un trecut mai mult sau mai puţin istoric se despică pe el însuşi în două direcţii contrare: spre anterioritate (unde sînt plasate faptele de viaţă) şi spre posterioritate (unde îşi va găsi cititorul). Pentru el, cuplarea mişcării regresive, a relatării, cu mişcarea progresivă, a vorbirii, trebuie să sublinieze decalajul temporal. Pentru a realiza marcarea desincronizării, el se dublează în cadrul a două actualităţi ale vorbirii: actualitatea în care povesteşte şi actualitatea spre care tinde actul povestirii. Naraţiunea istorică pune în evidenţă mecanismul de funcţionare al unui tip corespondent de naraţiune a actualităţii. Astfel, naratorul istoric al falselor memorii despre trecutul istoric optează pentru un sistem de mobilitate, sistem pe care îl transmite şi naratorului de memorii autentice. Primul face următoarele

[1] Cf. pp. 83-84.

operații: reglează mișcarea regresivă, îi impune o distanță fixă (viața) pentru refacerea ei (memoriile), accentuînd asupra mișcării progresive (memoriile au un scop de confesiune sau instruire a unui „urmaș"), conservată într-un manuscris și putînd fi consumată oricînd mai tîrziu. Mișcarea progresivă migrează în timp, sosește într-un oarecare „mai tîrziu", odată cu sublinierea că eroziunea temporală a suportat-o ea și nu mișcarea regresivă (falsele memorii). Al doilea respectă reglarea definitivă impusă mișcării regresive (viața) ca și transferul ei în mișcarea progresivă (memoriile), dar renunță la venirea din trecut a manuscrisului sau este indiferent față de ea, plasînd mișcarea progresivă la o distanță minimă de momentul lecturii. Dacă în primul caz naratorul și eroii deveneau ai istoriei prin îmbătrînirea „manuscrisului", în al doilea caz ei vor să pară contemporani ai cititorului, prin actualitatea manuscrisului.

În ambele situații, după cum se vede, „manuscrisul" joacă un rol esențial pentru romanul secolului al XVIII-lea. În acest veac nu e de loc neimportantă datarea narațiunii. Spre deosebire de epocile ulterioare, în vremea lui Defoe, Marivaux sau Richardson, filtrul temporal al narațiunii are cea mai mare însemnătate. Dacă cititorul lui Balzac, Dickens sau Zola este îndemnat în primul rînd să vadă ceea ce se petrece cu personajele fără a mai simți prezența naratorului, cel al lui Prèvost, Rousseau sau Smollett este obligat mai întîi să constate actele naratorului și datarea lor. Iar aceasta se realizează prin două mijloace: convenția de oralitate și convenția manuscrisului. Pe această cale poate fi înțeles romanul secolului al XVIII-lea, modul în care, contrar romanului ulterior, și-a concentrat eforturile. Jocului de lumini al narațiunii între trecut și prezent, el îi făcea față în felul său, printr-o aplicare răsturnată: întrebuința convenția de oralitate pentru a învia naratorii „morți", întrebuința convenția manuscrisului pentru a da aură istorică naratorului contemporan. Fără a se ține cont de aceste două exploatări convergente, nu se poate vedea decît superficial de ce există cu adevărat o epocă romanescă a luminilor, în funcție de felul cum concepe și realizează mobilitatea. Cu atît mai mult cu cît, după un secol în care romanul se consacrase aproape

în întregime verosimilizării mișcării regresive, abia în secolul al XX-lea va reveni în centrul atenției mișcarea progresivă — odată cu „căutarea" lui Proust sau „veghea" lui Joyce.

Analiza actualității pe care se bazează romanul iluminist, a mobilității specifice prin care ea este realizată, precum și a rolului pe care-l joacă convenția manuscrisului, ne permite să facem unele legături între aspectele sau atitudinile romanești, ce altfel ar fi părut disparate. Ca o consecință a plasării naratorului în interiorul acestor convenții, se va dezvolta în secolul al XVIII-lea o literatură a „străinilor", a unor naratori care nu vin numai din alte timpuri ci și din alte locuri. Se formează un grup de opoziții între modurile de existență ale acestora, căci între opoziția *narator actual — narator postum* și opoziția *narator din același spațiu — narator din alte spații* există o profundă legătură. Combinațiile dintre termenii lor sînt dintre cele mai interesante fie pentru că unele dispar odată cu secolul luminilor, fie pentru că atunci lipseau altele.

Se impun două precizări în ceea ce privește doi termeni fundamentali, față de care vom repera distribuția combinațiilor. În primul rînd e vorba despre *actualitate*: un personaj este actual cu naratorul său, iar naratorul este actual cu cititorul său, atunci cînd firească distanțare temporală dintre aceștia nu depășește limitele unei senzații de contemporaneitate, de apartenență la același moment sau momente istorice. Valabilitatea afirmației este generală: faptul că Stendhal, Dostoievski sau Thomas Mann relatează evenimente deja petrecute atunci cînd unul face „cronica anului 1830" (*Roșu și Negru*), al doilea istoria lui Alexei Karamazov (*Frații Karamazov*), al treilea călătoria lui Hans Castorp pe muntele sacru (*Muntele vrăjit*), nu-i face nici pe naratori, nici personajele să-și piardă calitatea de contemporani ai cititorului din anii de apariție. Iar dacă un cititor parcurge un roman dintr-o altă epocă, acest lucru nu modifică situarea în același punct temporal a personajului cu naratorul său. Din perspectiva istoriei literare, ne interesează actualitatea în care un om al luminilor citea un roman al vremii sale. Desigur, apar și aici decalări temporale, prin antedatări ale derulării (în *Robinson Crusoe*, *Călătoriile lui*

Gulliver sau *Naivul*); dar mişcarea regresivă a naratorului nu depăşeşte perimetrul temporal al luminilor.

În al doilea rînd, este vorba de *cospaţialitate*: un personaj este cospaţial cu naratorul iar naratorul este cospaţial cu cititorul naraţiunii sale, atunci cînd nu există nici un indiciu că între teritoriul realităţii fictive şi cel al lecturii se produce o discontinuitate flagrantă, fie din pricina abstractizării sau constituirii fantastice al celui dintîi, fie din cauza situării îndepărate al celui secund. În cadrul acestei afirmaţii, situaţia este mai complicată. Dacă în general se admite contemporaneitatea unor spaţii culturale distanţate în ciuda unor mari diferenţe de structură sau de stadiu, este mai dificil de făcut acelaşi lucru în ceea ce priveşte spaţialitatea. Există un Sud al Statelor Unite, o Moldovă, o Siberie, o Corsică, o Algerie sau un Bărăgan, care — ca teritorii romaneşti ale lui Faulkner, Sadoveanu, Şişkov, Merimée, Camus sau Istrati — sînt suprafeţe astrale fără nici o comunicare între ele. Dar vraja provine din abisala sa cospaţialitate cu personajele şi din încercarea de-a-l introduce pe cititor în taina ei. Dar, în toate aceste cazuri, discontinuitatea spaţială dintre narator şi cititor este evidentă şi a trece peste ea, neobservînd-o, duce la falsificarea operei respective. Dacă însă proza modernă se străduieşte să introducă cititorul într-un spaţiu distinct de cel imediat, într-o „lume nouă", proza din secolul al XVIII-lea oferă prin excelenţă situaţia opusă: se vorbeşte despre Anglia, despre Spania, Franţa sau Germania, despre Turcia, China, Persia, Peru sau Paraguay, despre Brobdingnag, Sirius sau Eldorado, dar pretutindeni se descoperă Europa sau un ecou prelucrat al ei. Mutată în spaţii misterioase sau pe alte coordonate geografice, Europa dialoghează cu un spaţiu exterior al cărui scop de existenţă este numai acela de a-i reflecta mai viu imaginea. Prin cospaţialitate, înţelegem europenitatea ca eros cosmic a galaxiilor străbătute de naratorul, personajul şi cititorul iluminist.

Există modalităţi specifice prin care romancierul secolului al XVIII-lea îşi marchează atît contemporaneitatea cît şi cospaţialitatea cu cititorul şi personajul său. Dată fiind uriaşa producţie de romane din această vreme, se poate afirma că niciodată în istoria romanului nu se întîlneşte o mai

extinsă şi mai constantă preferinţă pentru marcarea cospaţialităţii contemporane decît naraţiunea la persoana întîi. Pentru a relata din spaţiul şi timpul cititorului despre evenimente determinate de aceleaşi coordonate, naratorul iluminist coboară în lumea personajelor. Frecvenţa acestui tip de naraţiune — de la Prévost, Swift, Marivaux, Defoe, pînă la Rousseau, Goldsmith, Diderot, Smollett sau Goethe — demonstrează marea importanţă acordată de romanul iluminist modurilor de marcare a punctului temporal şi spaţial din care se dezvoltă naraţiunea. Prin convenţia de oralitate sau prin convenţia manuscrisului, Des Grieux, Gulliver, Marianne sau Jacob, Robinson, Saint-Preux, doctorul Primrose, Jacques, Roderick Random sau Werther se adresează unui cititor care este similar sieşi. Des Grieux „omului de condiţie care s-a retras din lume", Gulliver contemporanilor săi pe care ajunge să-i dispreţuiască, Marianne prietenei sale aristocrate, Robinson celor care nu au avut şansa de a reface pe cont propriu istoria civilizaţiei, Primrose iubitorilor de virtute din frămîntata sa epocă, Jacques Stăpînului etc. Într-un fel sau altul, naratorul se plasează în spaţiul de audiţie sau de lectură al cititorului. Din moment ce i se acordă dreptul de cetăţenie, naraţiunea sa primeşte totodată şi dreptul de a fi rodul unicului unghi de abordare posibil, dreptul de a trece în penumbră distanţa dintre derulat şi derulare.

Or, tocmai în interiorul acestui mod de a marca verosimilitatea apare o contradicţie. Sursa prin care secolul al XVIII-lea o descoperă este de ordin filozofic: un individ care îşi povesteşte viaţa nu poate vorbi decît de pe poziţiile experienţei sale de viaţă, este un „falsificator" faţă de alţii, deşi un falsificator cu cele mai bune intenţii. De aceea, el trebuie să fie ajutat pentru a i se corecta falsitatea. Revelaţia falsului narativ solicită secolului al XVIII-lea ingenioase operaţii de corecţie [1].

În *Istoria domnului Cleveland, fiu natural al lui Cromwell, scrisă de el însuşi, sau Filozoful englez* (1731) sau *Decanul de Killerine* (1735—1740), prin intermediul lui Cleveland sau al decanului, Prévost realizează mişcarea narativă într-o

[1] Cf. pp. 63 – 65.

manieră specifică epocii: omonomia narator — personaj îi permite (ca lui Swift în *Călătoriile lui Gulliver* sau lui Defoe în *Robinson Crusoe*) să motiveze prezența naratorului în locul și clipa evenimentului narat; apoi, îi face verosimil accesul în lumea interioară a personajului, pentru că în cele din urmă starea psihică a naratorului este consecința experienței de viață a personajului; în fine, aceeași egalitate transferă tensiunea evenimentelor în patetismul relatării lor. Așadar, acest soi de narațiune monolog era considerat a fi deosebit de eficient. El respectă în fond în viziunea lui Locke asupra timpului, căci „timpul prevostian este constituit printr-o substituție perpetuă în cadrul aceleași existențe, a unei aventuri cu o altă aventură" [1], pentru că „seria de fapte emotive corespunde seriei de fapte episodice" [2]. Dar, de aici provine situarea „omului sensibil" nu „într-o stare de unitate, ci de simultaneitate a contrariilor, nu într-o stare de fuziune, ci de confuziune" [3]. Căci, vrînd să prindă ca narator „instabilitatea absolută a ființei", el se situează „nu într-un fragment de timp, ci în vidul care, atunci cînd timpul se sparge, apare între fragmentele de timp" [4].

Dar Prévost nu ilustrează numai vicisitudinile condiției de existență a naratorului, ci și soluțiile preferate de romancierul secolului de a lupta împotriva lor. Adevărata unitate e împlinită prin distincția dintre autor și narator: perspectiva naratorului este în prealabil verificată de autorul sau editorul manuscrisului. Ca în toate romanele din această vreme care întrebuințează motivația găsirii sau a prelucrării manuscrisului ori manuscriselor [5], autorul impune perspectivei orizontale a naratorului — care înregistrează conform dimensiunilor sale lungimea sau scurtimea, răspîndirea largă sau îngustă a faptelor — dimensiunea sa verticală, profun-

[1] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, ed. cit., p. 146.
[2] Ibidem, p. 147.
[3] Ibidem, p. 151.
[4] Ibidem, p. 147.
[5] A se vedea analiza detaliată a romanelor lui Montesquieu, Lesage, Laclos, Richardson, Cazotte, Goethe etc.

zimea sau superficialitatea lor [1]. Preluarea autorizată a manuscriselor de către autor implică încă o garanţie a actualităţii şi cospaţialităţii personajului cu cititorul. Nici nu ar putea fi formulat mai explicit complexul de cauze care permite acestui romancier să-şi construiască naraţiunea pe un „minimum de imagini", transportîndu-şi cititorul într-o „ţară a clipei" [2].

Romancierul secolului al XVIII-lea sesizează necesitatea de a recurge la eul autorului, pentru a repera persoana naratorului ca fiind un „el". Dar ezită să le suprapună. Din acest punct de vedere, el este asemănător lui Descartes din *Meditaţii*, unde „întrebuinţarea lui *eu* încearcă să ne facă să uităm prezenţa naratorului" [3]. Ezitarea sa priveşte soluţiile de depăşire a limitelor narative, dar aceasta nu exclude nici pe departe conştiinţa orizontului închis al naratorului. De altfel, ezitarea sa va genera o varietate pitorească de rezolvări, varietate distrusă în secolul al XIX-lea. Una dintre ele este sugerată de formula colecţiei de nuvele: fără a pierde calitatea de actualitate şi cospaţialitate a celor trei participanţi la naraţiune, dar renunţînd la unicitatea punctului de vedere, se poate recurge la un grup de naratori. Astfel, în *Ilustrele Franceze*, Chasles apelează la patru naratori — fiecare aducînd gradul său de cunoaştere şi interesul său specific în ceea ce priveşte evenimentele. Acest roman, analizat mai înainte [4], face să transpară cît de constantă era căutarea romancierului de la începutul veacului de a evada din condiţia de imobilitate. În fond, un narator care ştie totul de la început şi care, nelăsîndu-se disturbat de participarea sa afectivă la unele evenimente, ordonează derulatul prin consecuţia reală a derulării, este imobil în pretinsa lui omniscienţă, în revendicarea sa de a privi realitatea din unicul unghi posibil şi de la distanţa cea mai propice. Imobil faţă de personaj, imobil faţă de cititor, deci indiferent în lectură. Chasles sparge imobilitatea naratorului într-un fascicol de naratori, dar fiecare este doar un fragment din imobilitatea

[1] Cf. A. J. Greimas, op. cit., p. 35.
[2] Georges Poulet, op. cit., pp. 150—153.
[3] Michel Butor, *Essai sur le roman*, ed. cit., p. 86.
[4] Cf. pp.

primară. Dacă această imobilitate primară e distrusă (pentru că Des Frans, Dupuis, Terny sau Des Ronais se raportează la realitate sub un indice diferit de cunoaștere, interes și participare), fiecare dintre ei este constant în perspectiva sa, imobil. Atîta doar că imobilitatea unuia este alta decît imobilitatea celuilalt.

Descendent al clasicismului, iluminismul cultivă personajele imuabile, care acționează conform unui indice definitiv de probabilitate, anunțat de la bun început. Faptul a fost remarcat în legătură cu Lesage [1]: neacceptînd să-l lase pe Gil Blas să vadă cum un nobil, spre exemplu, devine din tînăr fanfaron un adult poltron sau un bătrîn avar și libidinos (neacceptînd, deci, să confrunte pentru un moment aceste stadii, pentru a le lega), el îl face să întîlnească numai secvențe fixe ale procesului, sub nume și portrete diferite. Același lucru se întîmplă și cu naratorul de la începutul veacului: nu există un narator mobil decît prin naratorii care corespund unor trepte imobile ale sale.

Acest tip de a realiza mobilitatea naratorului prin pluralitatea unor trepte imobile se păstrează de-a lungul întregului secol. Transferat din convenția de oralitate în aceea a manuscrisului, el stă la baza romanelor epistolare ale lui Richardson, Rousseau, Smollett sau Laclos. I se adaugă, însă alte inovații. Romanul epistolar presupune în cadrul convenției manuscrisului o colaborare complexă între autor și naratori: el se formează ca o colecție de scrisori, organizată de autor, care reface într-o anumită ordine schimbul de scrisori între personajele-naratori. Astfel Richardson, Rousseau, Smollett sau Laclos nu adună pur și simplu la dosar un număr de scrisori semnate de mai multe personaje, ci evocă mișcarea, circulația sau schimbul lor.

Importanța romanului epistolar în secolul al XVIII-lea este atestată de marea sa frecvență din această perioadă. Dar el nu este un model imuabil. Corespunzător stilului colocvial în care secolul își concepe scrisorile filozofice, pledoariile ideologice sau manifestele literare, formula epistolară este o cucerire progresivă a mobilității narative. În

[1] Cf. pp. 202-205

sistemul său, naratorul nu este numai omonim cu personajul său central; separaţia dintre cel care vorbeşte şi cel care a acţionat încetează. Pe această cale, romanul secolului al XVIII-lea oferă istoriei literare cel mai amplu sistem de marcare a actualităţii dintre eurile narative. La baza lui se află relaţia dintre cele două ipostaze ale „eului textual", întrebuinţat atît de autor cît şi de narator sau personaj: „écrivain" şi „écrivant" [1]. Pamela, Lady B, doamna Jewkes (*Pamela*), Clarissa, Lovelace, Bedford, (*Clarissa Harlowe*), Julie, Saint-Preux, Wolmar (*Noua Eloiză*) M.Bramble, Lydia Melford, W. Jenkins (*Humphrey Clinker*), Valmont, doamna de Merteuil, preşedinta de Tourvel (*Legături primejdioase*) urmăresc „să dovedească", să explice, să înveţe", să „instituie o explicaţie ireversibilă" sau o „informaţie incontestabilă". Ca naratori, aceste personaje formează constelaţii de „écrivants": ei sînt indiferenţi faţă de tehnicile de expresie şi suprem concentraţi asupra efortului de comunicare, ei dispun de o „ecriturâ comună". În raport cu ele, Richardson, Rousseau, Smollett şi Laclos apar ca „écrivains"; pentru ei, actul scrierii este intranzitiv, care are rolul de a „absorbi radical" „*de ce*-ul lumii într-un *cum se scrie*" şi transformă „activitatea narciziacă" într-o „interogaţie asupra lumii".

Faţă de Montesquieu (*Scrisorile persane*), de doamna de Graffigny (*Scrisorile unei peruviene*), de doamna Riccoboni (*Scrisorile Juliettei Catesby* sau *Scrisorile lui Milord Rivers*), de José Cadalso (*Scrisori marocane*), de Crébillon (*Scrisorile Marchizei de M.. către contele de R...*) sau de Boursault (*Scrisorile unei doamne către un cavaler*), Richardson îşi îmbogăţeşte mişcarea narativă. Astfel, un expeditor — Lovelace — se leagă de doi sau mai mulţi destinatari — Clarissa şi Bedford. Faţă de Clarissa, el aplică un cod de transcriere sentimental, faţă de Bedford unul libertin. Mobilitatea naratorului face un pas mai departe. Nu există numai diferiţi naratori, fiecare cu unghiul, gradul şi distanţa sa de abordare, ci în interiorul fiecăruia narator se produce o ruptură. Solicitat în direcţii diferite, personajul narează de fiecare dată

[1] Roland Barthes, *Écrivains et Écrivants*, în *Essais critiques*, ed. cit., pp. 147—154.

altfel, pentru a se face înțeles. O comunicare în scris între Lovelace și Clarissa pe baza codului libertin ar fi imposibilă.

Dintre urmașii lui Richardson, doar Laclos i-a preluat în întregime modelul de mobilitate. Violentul său Lovelace bicefal, Valmont și Merteuil, își captivează un cerc tot mai larg de corespondenți — Cécile Volanges, doamna de Tourvel, Dancény, Gercourt — dar le oferă fiecăruia o atît de diferită „informație incontestabilă", încît interceptarea scrisorilor devine periculoasă[1]. Jean-Jacques Rousseau respectă modelul lui Richardson numai în măsura în care găsea puncte de coincidență cu sistemul său de gîndire. El nu este capabil și nu intenționează să-l înzestreze pe Saint-Preux sau pe Julie cu mai multe coduri; din contră, ei vorbesc aceeași limbă. Diferența dintre ei este doar că acoperă alte zone de experiență, în fond complementare și transcrise unitar. Nici nu s-ar fi putut altfel, căci romanul lui Rousseau nu este decît posibilitatea de „a retrăi drama timpului, așa cum a fost trăită de o ființă individuală" [2]. Romanul său este o promenadă solitară printre clipele trecute, „cînd vroise să se lanseze spre infinit" [3]. În roman, Rousseau se simte un Atlas care, cu „spiritul pierdut în imensitate", trăiește voluptatea de a se simți apăsat de „greutatea acestui univers" [4]. În cele *Patru scrisori către domnul președinte de Malesherbes, conținînd adevăratul tablou al caracterului meu și adevăratele motive ale întregii mele conduite*, pot fi văzute adîncurile universului său: rememorarea vieții este pentru el refacerea „tulburărilor care i-au accelerat progresul necazurilor" și i-a format „invincibilul dezgust". Cu ochii la „deplorabila stare a bietei mașini" și cu gîndul la tinerețea nebună („eram activ pentru că eram nebun"), încearcă să-și alunge spleenul bătrîneții; constată puținătatea existenței (îl citează pe Spartian: „am sălășuit șaizeci și șase de ani pe pămînt și n-am trăit din ei șapte"), adunînd în compensație „tot ce i-ar mai

[1] Cf. pp. 384 – 387
[2] Georges Poulet, op. cit., p. 165.
[3] Jean-Jacques Rousseau, *Quatres Lettres à M. le Président de Malesherbes . . .*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. XIX, p. 357.
[4] Ibidem.

putea încinta sufletul"[1]. Dacă apelează la scrisori, o face pentru a-i arăta cititorului — la fel ca în *Confensiuni* — că nu vrea să-l înşele cu „jocuri de măşti"; el „dezveleşte" scrisorile, dat fiind că nimic „nu i-ar putea fi mai defavorabil, decît de a fi cunoscut pe jumătate"[2].

Un alt tip de abatere se întîlneşte în *Humphrey Clinker*. Smollett optează şi el pentru o mişcare epistolară simplă, dar caută căi proprii pentru a obţine mobilitatea narativă. Mişcarea epistolelor — captări imediate ale realităţii prezente — este unidirecţională: nici unul dintre autorii de scrisori (M. Bramble, Tobitha Bramble, Lydia Melford, Jeremyn Melford, W. Jenkins, Wilson) nu este, în acelaşi timp, şi destinatar. Se renunţă astfel la notarea reacţiei pe care o provoacă lectura scrisorilor. Dacă „prezenţa constantă a destinatarului la orizont" rămîne neexploatată[3], Smollett se concentrează asupra altor efecte romaneşti. În romanul său există trei straturi de personaje: expeditorii de scrisori mai sus citaţi, destinatarii scrisorilor (dr. Lewis, Mrs. Gwyllin, Watkin Phillips sau Laetita Willis), personajele care nici nu redactează şi nici nu primesc scrisori (de abia la acest ultim nivel apare Humphrey Clinker — „surprinzător amestec de geniu şi nerozie"[4] care aminteşte de Arlechino sau Figaro). Fiecare dintre straturi are un regim diferit al deplasării: expeditorii (împreună cu personajele despre care ei relatează) se deplasează; în schimb, destinatarii rămîn în imobilitate. Se creează între cel care scrie şi cel care citeşte o distanţă variabilă; romanul, cu un conflict încheiat ca în orice comedie clasică prin cîteva (aici trei) preafericite nunţi, e o corabie care se îndepărtează şi se reîntoarce la mal, purtînd după sine lanţurile ancorate în mai multe puncte ale uscatului. Marea lui Smollett este suprafaţa socială a Regatului Unit, iar călătoria, ca în orice roman picaresc, modalitatea de a-i rîndui galeria de portrete. Dacă renunţă la mişcarea simfonică din romanele lui Ricardson, Smollet accentuează, în schimb, asupra mobili-

[1] .—J. Rousseau, op. cit., vol. XIX, p. 341. p. 342, p. 351, p. 346, p. 352, p. 353.
[2] Ibidem, p. 345.
[3] Jean Rousset, *Forme et Signification*, ed. cit., p. 72.
[4] Tobias Smollett, op. cit., p. 227.

tății spațiale a naratorilor și asupra pluralității punctelor de vedere. Vocația sa de moralist îl face să-și conceapă romanul într-un riguros stil arhitectonic: *cinci camere de luat vederi* (Mattew Bramble, Tabitha Bramble, Lydia Melford, Jeremiah Melford, Winifred Jenkins), *deplasîndu-se în grup pe același itinerar* (de la Brambleton-haal la Brambleton-haal, via Gloucester, Clifton, Bath, Londra, Scarborough, Morpeth, Tweedmouth etc.), *alcătuiesc cinci reportaje diferite despre aceleași evenimente* (intrigi amoroase, aventuri intelectuale, furturi, binefaceri). *Fiecare serie de imagini are un unic spectator* (dr. Lewis, Mrs. Gwillin, Laetitia Willis, sir Watkin Phillips, Mary Jones). *Deși mut, destinatarul se manifestă în condiția impusă expeditorului de a folosi un singur cod de transcriere*; *se formează cinci perechi în schimbul de informații, pe baza a cinci caractere* (gravul dar animatul de intenții bune senior Bramble și îngrijoratul său medic, capricioasa fată bătrînă Tabitha Bramble și severa servitoare Gwillin, sentimentala neliniștită Lydia Melford și frumoasa prietenă Laetitia Willis, sportivul intelectual K. Melford și oxfordianul coleg sir Phillips, prețioasa servitoare Winifred și replica sa de acasă, Mary Jones). *Fiecare pereche le vede în felul său pe celelalte* (aflăm astfel că Mattew este un frate aiurit „care și-ar da și cămașa de pe el și ochii din cap“ [1], că Tabitha este o mătușă fecioară de patruzeci și cinci de ani, peste măsură de sclifosită, înfumurată și caraghioasă“ [2], „o soră tigroaică“ [3] sau „animal fantastic“ [4], că Lydia este o „soră grozav de naivă și total neștiutoare într-ale lumii“ [5] sau o „gîsculiță blîndă și neștiutoare“ [6], că Melford este un nepot fanfaron și obraznic, grozav de susceptibil și îngîmfat ca orice student [7] dar un frate „mînios și cu porniri pătimașe“ [8]

[1] Tobias Smollet, op. cit., p. 56.
[2] Ibidem, p. 13.
[3] Ibidem, p. 20.
[4] Ibidem, p. 17.
[5] Ibidem, p. 13.
[6] Ibidem, p. 17.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem, p. 16.

că Winifred e o „stricată“ [1], „o prostită de curiozitate“ [2] şi o maestră a leşinurilor [3]).

Faţă de imobilitatea şi omniscienţa naratorului din *Călătoriile lui Gulliver* sau *Robinson Crusoe* s-a făcut un mare pas înainte. Este adevărat, naratorii lui Smollett sînt şi ei nemodificabili, dar nuanţîndu-şi şi ridiculizîndu-şi reciproc pretenţiile interpretative. Dar chiar faţă de *Clarissa*, Smollet aduce semnul unui progres, deşi se întoarce la „schimbul unilateral“[4]. Căci, mai mult ca oricare alt romancier al veacului, el nu urmăreşte să-şi diferenţieze naratorii prin ceea ce văd, prin ceea ce narează, prin gradul lor de cunoaştere a evenimentelor sau prin distanţa faţă de ele, ci prin felul cum scriu. Romanul veacului e indiferent în ansamblul său la particularităţile de vorbire ale personajelor sau naratorilor. Moştenirii lui Rabelais sau Cervantes, cu diferenţierea făcută de aceştia între stilul preţios savant şi cel mediu, Smollett îi adaugă tranditia limbajului violent al romanului picaresc. Prin aceasta, el reface legătura cu originile romanului picaresc, depăşind elevatele naraţiuni picareşti cultivate de veacul său prin Lessage, Marivaux, Defoe sau Fielding. Realismul său constă în imitarea felurilor de a scrie; straturile sociale sînt reflectate în relieful limbajului. Latinismele lui Melford şi sentenţiozitatea sentimentală a surorii sale formează treapta stilului înalt, de unde se coboară spre incapacitatea lui Mattew, trecut în tinereţe şi el pe la Oxford, de a face exerciţii retorice, căci vîrsta şi boala îi smulg adesea injurii; apoi, prin stilul mai degrabă servitoresc decît de doamnă al Tabithei, se ajunge la autenticul stil vulgar şi la maxima înstrăinare de arta scrisului ale lui Winifred. Nu întîmplător, actul ultim al romanului este semnat de această Winifred, devenită prin căsătorie Loyd: „I-a plăcut providenţei să facă mare transformare în aranjarea socotelilor noastre. Ieri trei perechi au fost consimţite prin harul divin în sfînta uniune matrimonială care acuma mă supsimnez

---

[1] Tobias Smollett, op. cit., p. 11.
[2] Ibidem, p. 73.
[3] Ibidem, p. 422.
[4] Cf. pp. 105 — 107.

a dumitale preaplecată Loyd“ [1]. Smollett mai adaugă însă și altceva: pe fiecare treaptă se produce o pendulare continuă a comunicării de la solemnitate la intimitate. În spiritul literaturii engleze sau de limba engleză, într-o tradiție în care se va înscrie un Dickens, un Thackeray, un Joyce sau un Faulkner, variația tonului este marcată prin „căderea“ numelor proprii de la emfaticele Mattew, Tabitha, Lydia, Jeremiah, Winifred, Laetitia, Watkin sau Mary, la Matt, Mat., M., Tabby, Tab, sau T., Lyddy sau L., Jery sau J., Win, Letty, Wat sau Molly. De altfel, Smollett are o nedisimulată pasiune pentru măștile nominale ale personajelor sale, jucîndu-se cu ele (Mattew Bramble este același cu Mattew Loyd, Wilson este același cu George Dennison, Humphrey Cliker este același cu Mattew Loyd-jr., iar Tabitha devine din Bramble Lismahage, Lydia din Melford Dennison, Winifred din Jenkins Loyd) sau mutilîndu-le (prin preferata sa Winifred care, neștiind să-și scrie decît numele său corect, face din Dennison Dallison, din Bramble Brample, din Lismahage Lasmiheygo etc.) Prin toate acestea, Smollett epuizează pentru secolul său o soluție de mobilitate. De aceea, trebuie să ne întoarcem pentru a le urmări pe celelalte.

Convențiile de oralitate și a manuscrisului rămîn în centrul atenției noastre. Prin intermediul lor, secolul al XVIII-lea găsise modalitatea de a renunța la un unic narator și, odată cu aceasta, la imobilitatea sa în raport cu personajele și cititorii săi. Pe o cale sau pe alta, romanul devenea o colecție de narațiuni la persoana întîi, fiecare cu raportul său specific dintre mișcarea regresivă (spre evenimente) și mișcarea progresivă (spre cititor), dar ambele marcînd actualitatea și cospațialitatea naratorilor, față de ei înșiși ca și față de eroi sau lectori. Într-un sens sau în altul, tehnica povestirii cu sertare era la modă: cine a citit romane din secolul al XVIII-lea știe că orice personaj riscă să-i facă naratorului, întotdeauna doritor să se abată de la misiunea sa, destăinuiri, fie la gura sobei din cine știe ce han al Europei, fie înmînîndu-i un manuscris care-i cuprinde memoriile. Se ajunge la o saturație, subliniată magistral de Diderot în

[1] Tobias Smollett, op. cit., p. 428.

antiromanul *Jacques Fatalistul* [1]: aici, naratorul este împiedicat să-și exercite funcțiile. Diderot este scriitorul care a cuprins în opera sa distanța maximă dintre cele două atitudini narative ale secolului: în *Bijuteriile indiscrete*, volens nolens orice personaj devine narator (darul de a obține narațiuni al inelului lui Cucufa era cosmic); în *Jacques Fatalistul*, volens nolens nici un personaj nu-și poate rosti pînă la capăt narațiunea. Crébillon recurge la parodie. În *Tablouri de moravuri ale timpului, la diferite vîrste ale vieții, de Crébillon-fils, urmate de Istoria Zaïrettei de domnișoara de la Popelinière*", așa cum arată și titlul, cumulează două romane, din care primul nu se încheie pentru că unul dintre personajele principale se apucă să-l citească pe cel de al doilea [2]. Procedeul devenise supărător din două motive principale: fiecare personaj era apt să știe tot, să vadă tot și să explice tot; fiecare ascultător sau cititor era obligat să rămînă imobilizat într-un moment în care evenimentele își încheiaseră cursul. De aceea, se ia o măsură radicală: *se renunță la narațiune*, prin romanul dialog și prin romanul epistolar. „În romanul prin scrisori — ca la teatru — personajele își spun viața în același timp în care o trăiesc; cititorul este făcut contemporan al acțiunii, el o trăiește în același moment în care ea este trăită și scrisă de personaj. . ." [3]

Romanul dialog are în secolul al XVIII-lea o istorie bogată [4]. El se desprinde din povestirea cu sertare, inversînd rolul narațiunii față de dialog: dacă în povestirea cu sertare o narațiune cadru pregătește apariția unui dialog din care se vor lansa narațiunile personajului, în romanul scenic un dialog cadru permite apariția unor narațiuni, dar evenimentele evocate nu trec înaintea evenimentelor care leagă partenerii dialogului. Cu excepția mișcărilor regresive prin care personajele își rememorează aventurile trecute, se realizează o perfectă suprapunere între timpul evenimentelor, timpul transcrierii și timpul lecturii. I se conferă astfel cititorului același

[1] Cf. pp. 264 – 273.
[2] Cf. pp. 355 – 356.
[3] Jean Rousset, op. cit., p. 67.
[4] Cf. S. P. Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700 till 1750*, New York, 1939.

statut de mobilitate ca și personajului și autorului. El acoperă toată desfășurarea mișcării, o parcurge el însuși. Coincidența derulării cu derulatul este atît de precisă, încît, chiar atunci cînd personajele sînt în posturi ireprezentabile pe scenă și neconflictuale în planul dialogului, autorul intervine pentru a acoperi scurgerea corespunzătoare în timp, pentru a o măsura în fața cititorului. Se interzice orice decalaj temporal între cele trei euri narative; autorul evită orice „durată escamotată" prin spații goale sau pauze [1]. Or, romanul, ca și literatura dramatică în general, se bazează pe asemenea salturi: între un capitol și altul, între un act și altul, se află intervale care variază de la o zi la o generație. Iată însă, că prin romanul scenic al secolului al XVIII-lea se realizează în cadrul romanului ceea ce n-au știut să vadă autorii dramatici ai clasicismului atunci cînd îl imitau pe Eschil sau Sofocle: unitatea de timp, de loc și de acțiune nu permite descompunerea reprezentației pe acte. Abia teatrul modern a reinventat acest mod de a suprapune timpul fictiv cu timpul narativ, printr-un Pirandello, care își găsea personajele la începutul unui act în aceeași postură în care le lăsase la sfîrșitul celui precedent. Relația dintre timpul fictiv și timpul narativ doar „tinde către zero".

Cazul este rar și, ca dovadă, în *Nepotul lui Rameau*, Diderot nu reușește să-l repete. Dar romanul său scenic este mai aproape de modelul platonic al dialogurilor și, în consecință, mai adecvat disputelor ideologice cărora le era destinat genul în secolul al XVIII-lea. Scenic este în acest roman faptul că „intriga sa nu se mai bazează pe o aglomerație simplistă de evenimente, ci pe dialectica ideilor", pe dialogul dintre „Eu" și „EL". Dar „Eu" nu este numai protagonist, ci și narator. El nu participă numai la dezvoltarea unor „opinii referitoare la muzică, filozofie, psihologie, sociologie, economie, literatură, estetică, arte plastice" [2], ci narează despre cum ajunge pe aleea d'Argenson, cum se întîlnește cu „El" (nepotul lui Rameau), ce face acesta în timpul dialogului. Acoperirea temporală nu se mai realizează. Diderot nu se

[1] Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Tel Quel, Paris, 1971, p. 34.
[2] Romul Munteanu, op. cit., p. 126.

poate stăpîni să nu spună ce se întîmplă „între timp": „apoi el se apucă să...", „el se apucă să facă un cîntec... ", „el apucă să se miște..." [1]. Demn de subliniat e faptul că fiecare fragment narativ care întrerupe dialogul pleacă de la momentul ultim al acestuia, preia mișcarea de la dialog (a se vedea verbul de deschidere: începu, se apucă). Prezența naratorului face ca timpul verbal să fie proiectat în trecut, iar prezentul dialogului să se îndepărteze de cititor[2]. Dar, prezența „eului" (atît în trecutul narațiunii, cît și în prezentul dialogului) face ca romanul să „excludă ficțiunea" (eu și un verb la trecut se leagă strîns de un eu și un verb la prezent) și să fie „eine Quasi oder fingierte Wirclichkeitsaussage" [3].

În ambiția sa de a realiza continuitatea și, prin ea, acoperirea temporală a mișcărilor narative, romanul epistolar are un mod de existență inferior romanului dialog. Perfecta actualitate narator-personaj-cititor este imposibilă pentru multe motive: pentru a-i comunica ceva în scris unui partener, trebuie să te fi îndepărtat în prealabil; scrisorile nu se pot scrie una după alta, fără un răgaz, căci ar epuiza faptele de narat; circulația lor cere și consumă timp; în fine, scrisoarea nu este decît o secvență, născută într-un anumit loc și un anumit moment, dintr-un proces narativ. Chiar într-un roman cu o direcție unilaterală în schimbul de scrisori, solilocviul trebuie să fie segmentat pentru a forma un roman epistolar. Fără intermitența lui, se obține un roman-memorii. Față de romanul dialog sau scenic, *romanul epistolar depinde fundamental de durata escamotată*, de spațiul alb dintre o scrisoare și alta în cadrul căruia se petrece ceva în planul ficțiunii. În orice roman epistolar, renunțarea la *narațiunea care să lege momentele de emitere* a scrisorilor creează un sistem de spații goale. Romanul epistolar nu poate lupta împotriva discontinuității sale originare decît prin două arme: ori să imprime discursului fragmentat o asemenea tensiune și acce-

---

[1] Diderot, *Nevеu de Rameau*, în *Oeuvres romanesques*, ed. cit., pp. 436, 437, 462, 467.

[2] În ceea ce privește rolul narațiunii în *Banchetul*, cf. pp. 438–440.

[3] Käte Hamburger, *Das epische Präteritum*, apud Bertil Romberg, op. cit., pp. 30–32.

leraţie, încît intervalele de timp să devină elemente de ritm, ori, pur şi simplu, să-şi atragă cititorul în aceste interstiţii prin cele mai complicate forme. Experienţa secolului al XVIII-lea nu o va mai relua nici unul din cele două secole următoare.

Premiza a fost formulată încă cu cîteva pagini mai înainte: un roman epistolar realizează un tip sau altul de intermitenţă, în funcţie de criteriul întrebuinţării unui unic sau mai multor coduri de transcriere. Nu are importanţă cîte personaje corespondează, cîţi scribi există, ci dacă ele au diferite coduri sau unul singur şi dacă, în consecinţă, se formează sau nu relaţii dialogale între lanţurile epistolare. Cel care a cerut secolului să taie nodul gordian a fost Richardson. Înaintea sa, romanul epistolar — Marivaux cu *Scrisori conţinînd o aventură*, Crébillon cu *Scrisori ale marchizei de M... către contele de R...*, Lyttleton cu *Scrisori de la un Persan din Anglia* (1735) — rămîne tributar discontinuităţii. Desigur şi după anul 1747, apar alte asemenea romane — *Scrisorile domnişoarei Fanny Butlerd* (1757) şi *Scrisorile miladiei Juliette Catesby* (1759) de doamna Riccoboni, *Scrisorile marchizului de Roselle* (1764), sau *Scrisorile chinezeşti* (1761) de Goldsmith — dar începe să circule şi modelul său.

Richardson ocupă locul central în peisajul epistolar al secolului, pentru că este capul de serie în scoaterea romanului epistolar din scleroză, fie că „vindecarea" se produce pe cale sentimentală ori libertină, fie că este întrebuinţată ori nu mişcarea epistolară simfonică. Ca factură psihică, Richardson stă în fruntea scriitorilor sentimentali; ca romancier prin epistole, el ocupă rangul întîi şi în faţa libertinilor. Rolul său fundamental în istoria romanului derivă din adînca sa meditaţie asupra disponibilităţilor neexploatate ale intermitenţei epistolare. De aceea, el se situează la răscrucea dintre cele două căi, prin care romanul epistolar îşi pune în valoare spaţiile albe, duratele escamotate: introducerea epistolelor într-un flux ireversibil, într-o circulaţie patetică, şi instituirea unor contratimpuri epistolare.

Prima tentativă este orientată spre anularea întreruperilor. Pentru a realiza în planul lecturii echivalenţa temporală dintre mişcarea progresivă şi cea regresivă, Richardson le

impune un ritm comun. Dacă fapta personajului dintr-un roman epistolar este emiterea scrisorii, atunci ritmul evenimentelor se transformă în ritmul scrierii. Succesiunea cronologică a segmentelor narative nu mai este în *Pamela* sau *Clarissa* de aceeaşi natură ca în *Scrisorile persane* sau *Scrisorile domnişoarei Butlerd*. Epistolele se declanşează în funcţie de ritmul interior al personajelor. Există o patimă a destăinuirii, care reglează sau dereglează suflul corespondenţilor, care îi determină să prelungească o scrisoare în alta sau să se oprească, epuizaţi. În corespondenţa dintre Clarissa şi Miss Howe sînt dese cazurile în care Clarissa nu-şi poate tempera cuvîntul şi scrie mai multe scrisori odată. Deşi sînt rodul aceleiaşi trăiri, ele sînt distincte pentru că se plasează diferit: scrisoarea a II-a şi a III-a se află în continuitate neîntreruptă; actul redactării consumă timp, încît prima este redactată în ziua de 13 ianuarie iar cea de a doua în noaptea dintre 13 spre 14. Se vede clar că datarea scrisorilor nu măsoară atît evenimentele descrise, cît ritmul redactării. Spaţiul gol este anulat şi prin tradiţionala citare a unei scrisori într-o altă scrisoare (Clarissa transcrie în scrisorile sale rîndurile pe care le-a primit de la Lovelace, de la fratele şi mama sa etc.). Procedeul apare în mai toate romanele epistolare dinaintea lui Richardson [1], dar cu altă funcţie. Richardson nu recurge la el pentru a extinde informaţia şi a reduce numărul de scrisori, ci pentru a situa o scrisoare în timpul redactării alteia, pentru a reduce timpii morţi. În scrisoarea XXIX, Clarissa citează nu mai puţin de patru scrisori: scrisoarea ei către frate, răspunsul fratelui, scrisoarea ei către soră, răspunsul acesteia. Se ajunge la o frenezie a redactării, încît sînt zile în care personajul nu mai poate face altceva decît să scrie epistole. O asemenea zi este pentru Clarissa 4 ianuarie, cînd îi expediază prietenei sale patru scrisori, 24 martie cu trei scrisori etc. Deci, în al doilea rînd, spaţiul gol este anulat de egalitatea dimensională dintre timpul în care se scrie şi timpul despre care se scrie. Mai mult decît atît, la Richardson pluteşte în aer pericolul ca timpul în care se povesteşte să-l depăşească pe cel al fic-

[1] Cf. pp. 172—173.

țiunii. În fine, fluența scrisorilor este marcată de ordinea în care se interferă. Deși dispune de numeroși autori de scrisori, fiecare fiind și destinatar, Richardson le acordă corespondențelor o rază de continuitate. Există în cadrul romanului intervale de extindere, în alternanță cu intervale de tăcere (măsurate de intervaluri de extindere ale altei corespondențe). Astfel, corespondența dintre Clarissa și Miss Howe cuprinde extinderea de la scrisorile I la XXXI, de la XXXII la XXXIII, de la XXXVI la LXV, de la LXVIII la XCIV etc., redusă la tăcere de extinderea corespondenței dintre Lovelace și Bedford, (XXXIV la XXXV), dintre Mr. Hickmann și Mrs Howe (LXVI la LXVII), dintre Lovelace și Joseph Leman (XLV la XLVI) etc.

Nu întîmplător romanul epistolar de factură sentimentală va păstra din modelul lui Richardson un asemenea mod de a realiza acoperirea temporală dintre personaj, narator și cititor. Interesul pentru epistolă ca probă a dramelor interioare, ca expresie a tensiunii lor, îl face pe un Rousseau sau un Goethe să preia din Richardson ritmul melodic al schimbului de scrisori. Ca și în *Clarissa*, în *Noua Eloiză* sau *Suferințele tînărului Werther*, scrisorile sînt accentele continuității temporale neîntrerupte. De altfel, atît Rousseau cît și Goethe sînt interesați să imprime romanului semnele scurgerii irecuperabile a timpului. Scrisoarea ocupă pentru ei clipa fulgurantă care, abia văzută, se pierde în trecut, făcînd locul alteia viitoare. Eliberat de mișcarea regresivă a narațiunii prin prezentul în care eroul își descrie pătimirea, autorul sentimental se introduce în neobosita „moară a timpului", în aceeași cadență cu personajul și cititorul său. Datarea fiecărei clipe trăite prin cuvînt este numai un sistem de marcare a ritmului de viață cosmică pe portativul timpului fizic.

Cea de a doua tentativă este orientată spre sublinierea întreruperilor. Dar și insistența asupra spațiilor albe este integrată aceluiași scop de a-l obliga pe cititor să reintre în rezonanță cu mișcarea personajelor. Ea nu este contrară tentativei de a anula discontinuitatea epistolară; de aceea, ele pot coexista în operele lui Richardson. În cadrul primei tentative, am constatat cum, prin trecerea în penumbră a

autorului, cititorul se descoperă nu numai actual şi cospaţial cu personajele, ci şi simultan cu ele. Cum actele personajelor sînt acte ale scrierii; prin lectură, cititorul le măsoară timpul de dezvoltare. Cu alte cuvinte, derulatul devenea misiunea cititorului. În cadrul celei de a doua, se face un pas mai departe: i se transferă cititorului misiunea de a stabili ordinea derulării. Dacă un narator ca Fielding, spre exemplu, are o totală libertate de mişcare în felul cum raportează succesiunea evenimentelor la ordinea relatării lor, în romanul epistolar această libertate nu mai aparţine naratorului. Un personaj care nu face altceva decît scrie scrisori este înscris într-o mişcare exclusiv progresivă. La anumite intervale, mai mari sau mai mici, el expediază scrisori. Ordinea cronologică este fatală. Nu însă şi pentru lectură: un cititor are posibilitatea să citească mai devreme o scrisoare expediată mai tîrziu. Numai în lectură se poate produce în interiorul romanului epistolar întoarcerea în timp. Odată cu transformarea succesiunii de epistole într-o colecţie, cititorul poate aborda faptele personajelor într-o ordine care distruge cronologia. Distanţa variabilă dintre derulare şi derulat este aici unitatea de măsură a lecturii. Ca editor al scrisorilor, Richardson este obligat să prezinte colecţia de scrisori într-o ordine dată, deci nu-i acordă cititorului o libertate totală. Dar nici nu i-o răpeşte. Pentru a-i demonstra că, în cele din urmă, ordinea în care a editat scrisorile nu este unica posibilă, întrebuinţează *contratimpul*: o scrisoare postdatată apare înaintea uneia predatate. Astfel, scrisoarea XLIX este ulterioară scrisorii L, dar simultană cu scrisoarea LI. Intermitenţa epistolară îi oferă dreptul cititorului de a-şi impune lectura proprie, deci de a se întoarce ori de cîte ori doreşte la evenimente anterioare. Distanţa dintre derulat şi derulare el o stabileşte în fiecare moment al lecturii.

Situarea cititorului în libertatea de opţiune a spaţiilor albe este prezentă mai ales în romanul libertin. Faptul că romancierul libertin selectează din modelul lui Richardson această latură este explicabil prin adecvarea sa la scopul urmărit: luciditatea, voluptatea de a descompune actele, de a regrupa fragmentele într-o ordine dorită. Nu numai personajul libertin este dimensionat în felul acesta, ci şi naratorul libertin. Ca atare, cititorul trebuie să i se conformeze. Cel care a dat

strălucire contratimpului ca stil de acumulare al scrisorilor este Laclos. Prin dereglarea temporală a derulatului, el îşi obligă cititorul să descopere premeditarea personajelor libertine. Contratimpul este pentru el cel mai eficient mijloc de a da relief disimulării [1].

Secolul al XVIII-lea a risipit o energie uriaşă. A ajuns, însă, să-şi extenueze cititorul. Veacul a debutat cu o marcată preferinţă pentru genul scurt şi se va încheia revenind la aceeaşi preferinţă. Drumul însă a fost lung şi mai trebuie stabilite alte jaloane. Prin reducere la esenţă, dinamica interioară a romanului din secolul al XVIII-lea ar putea fi formulată ca dramă a naraţiunii la persoana întîi. Intenţionînd să implice mai multe filtre narative în perceperea realului, romanul secolului al XVIII-lea are ca sistem de construcţie adiţia de naraţiuni. Fascicolul de sensuri prin care parcurge drumul spre actualitate şi cospaţialitate, fascicolul de direcţii pe care se retrage atunci cînd actualitatea şi cospaţialitatea se literaturizează, nu reuşesc să-i determine mobilitatea decît naratorului — prin cuplarea treptelor de imobilitate — şi cititorului — prin transferarea asupra lecturii a celor două mişcări narative. Dar naraţiunea la persoana întîi nu-l face pe romancierul secolului să-i imprime mobilitate personajului. Lipsesc punctele de reper. Există doar iluzia unei evoluţii a eroului. Se produce o imobilizare a personajului, dictată de vocaţia sa de narator. Desigur, nu poate fi trecută cu vederea experienţa de viaţă care-l modifică pe un Robinson Crusoe, dar este scris de un Robinson deja evoluat, iar acest Robinson evoluat nu vede în fazele sale preliminare decît disponibilităţile verificate de experienţă. Dacă există o evoluţie a personajului, atunci ea nu este cuprinsă în roman, ci în intervalul dintre momentul în care s-a terminat aventura şi momentul în care eroul s-a decis să devină narator. Odată devenit narator, Robinson îşi înregistrează devenirea fără să o mai retrăiască.

Pentru a acorda personajului dreptul la evoluţie, naratorul veacului se decide să renunţe de a mai pune în prim plan mişcarea sa. Era îndemnat şi de saturaţia şi sclerozarea naraţiunii la persoana întîi. Cuplul narator-personaj se distruge, naratorul se înalţă deasupra personajului şi îşi consacră

[1] Cf. pp. 386 – 388.

atenția celui din urmă. În contrast cu stabilirea criteriilor sale interpretative, eroul este urmărit în devenire. Apare romanul unei formări (Bildungsromanul), prin asumarea de către narator a reperului imobil față de mobilitatea personajului. Imobilitatea naratorului în raport cu personajele poartă numele de imparțialitate. Cum arăta imparțialitatea naratorului în secolul al XVIII-lea o arată, mai bine ca oricine, Fielding. În *Tom Jones*, Fielding este disponibil să înțeleagă fiecare personaj. Și, chiar dacă se lasă tentat să caricaturizeze, nu se lasă furat de pofta de a condamna. Acceptînd că romanul are o sarcină moralizatoare, Fielding moralizează, dar platforma sa este superioară celei pe care-și plasează personajele. Mișcarea de factură picarescă a eroilor este nu numai exterioară, o călătorie printre etajele morale ale societății. Ea este o metamorfoză interioară, de la instabilitatea juvenilă spre sedimentarea adultă, o călătorie a personajului pînă la descoperirea de sine. Păstrînd caracterul comic al conflictului, Fielding anulează dezumanizarea eroului comic. Tom sau Partridge nu sînt purtătorii unei „infirmități" comice decît temporar; ei se transformă, nu se adaptează doar la situații. Viziunea comică îi permite naratorului comunicarea intimă cu personajele, îi favorizează accesibilitatea în universul acestora, îl vindecă de sentențiozitate, îi dă libertatea de a vedea detalii contradictorii, de a înțelege instabilitatea firii umane, dar, în același timp, de a-și autoironiza pretențiile de omnisciență. Imparțialitatea naratorului are la Fielding un caracter autoironic. Dar comica analiză de sine permite naratorului să înregistreze ce lung interval temporal separă evenimentele care dezechilibrează eroii de evenimentele care-i readaptează față de ei înșiși. Amploarea romanului nu mai este realizată atît prin adiția de povestiri care întîrzie narațiunea centrală ori prin povestiri incapabile să-și domolească ritmul de acumulare, cît de necesitatea de a urmări pînă la capăt inerția umană față de solicitările exterioare. În *Tom Jones*, ca în orice Bildungsroman, încep să existe caratere abia atunci cînd narațiunea se încheie.

Formînd caractere, Fielding nu face o literatură cu eroi, ci cu antieroi. Vocația sa comică este determinantă: ori de cîte ori se simte tentat să-și acopere în sublim personajul,

se declanșează mișcarea adversă de ridiculizare. Personajele sale pendulează între aceste extreme: Tom este bastard necioplit dar și gentilom reverențios, Partridge este și valet încurcă-lume dar și cunoscător al limbii latine, Western e coleric dar și sentimental, Allworthy se închipuie un dumnezeu al binefacerii dar are puterea să recunoască cînd greșește etc. Nobleţea tuturor personajelor provine din ceea ce este ridicol, neterminat în fiecare. Eroul este inflexibil, intransigent, fără „vreo scînteie de bunătate“ [1]. Măreția omului provine în ochii lui Fielding din micimea sa, din „șubrezenia naturii sale“, din faptul că nu i „se cuvine veneraţia“ [2]. Eroul lui se numește Jonathan Wild — hoțul coborîtor din marele Wild (venit în insulă la începuturile lumii) care, pe eșafod, înainte de a se legăna în ovaţiile tuturor, mai trage lumii „o înjurătură din inimă“ [3].

În literatura franceză, scriitorul care a avut o nestinsă predilecţie pentru antieroi a fost Voltaire. Mișcarea sa de subliniere a micimii umane este incomparabil mai violentă decît a lui Fielding, dar refuzul idealizării este același. Dar faptul că Voltaire urmărește viaţa unor antieroi nu presupune aceeași disponibilitate spre metamorfoză. Personajele lui Voltaire sînt unidimensionale, ca și eroii clasici, evoluţia internă este exclusă. S-a spus adeseori că personajele sale sînt idei, sînt abstracţiuni introduse în demonstraţie. Dar mai rareori s-a observat că la originea lor stă un paradox și că naraţiunea voltaireiană este o trecere de la un termen al paradoxului spre celălalt. Există o disponibilitate a personajelor sale de a face prin traiectoria lor o inversare a punctului de plecare. Candid, Zadig sau sălbatecul huron sînt fiecare la început o tabula rasa sprijinită pe o idee negativă — nu există o fatalitate a binelui, nu există o fatalitate a răului, nu există o fatalitate a civilizaţiei — care se transformă finalmente într-o afirmaţie contrară. La refrenul lui Pangloss („Toate evenimentele înlănțuite în cea mai bună dintre lumile posibile“...),

---

[1] Henry Fielding, *Jonathan Wild*, Editura Albatros, București, f. a., p. 9.
[2] Ibidem, p. 8.
[3] Ibidem, p. 228.

Candid adaugă: „Bine spus, dar trebuie să ne cultivăm grădina“ [1]. Zadig atinge „pacea, gloria, abundenţa“ celui „mai frumos secol de pe pămînt“, guvernat de justiţie şi dragoste [2]. Naivul devine un filozof şi un războinic intrepid, ca demonstraţie că „nefericirea nu e bună la nimic“ [3]. Paradoxul nu există decît pentru narator, care uneşte începutul cu sfîrşitul naraţiunii. Deşi suport al paradoxului, personajul voltairian nu-l înregistrează ca fiind al său, ci al lumii. Din contră, el încearcă să impună o ordine în receptarea realităţii, să se despartă de haosul originar. În ciuda efortului de a descoperi o determinare, un destin, o ordine socială, „condamnat să trăiască sub imperiul hazardului, omul voltairian devine simbolul unei lumi care şi-a pierdut coloana axială“ [4]. Nu numai somnul raţiunii naşte monştri ci şi îndelungata sa trezie. Orice roman al lui Voltaire se pune în mişcare din oroare faţă de hoas şi se opreşte într-un univers absurd. Din această cauză mişcarea este insesizabilă, fără puncte de reper, chiar dacă se trece de la o stare la alta. De fapt, romanele sale demonstrează imposibilitatea formării. Nu există evoluţie, pentru că nu există nimic stabil. Voltaire este autorul unor Bildungsromane ratate, pentru că nu personajul se modelează, ci naratorul. Încercînd să descopere adevărul, introducînd o premisă în experienţă, el ajunge să descopere un paradox al existenţei.

Experienţa lui Voltaire se dovedeşte utilă. Bildungsromanul ar trebui să cuprindă modelarea progresivă a personajului în sistemul evolutiv de comensurare al naratorului, pe care acesta din urmă trebuie să-l facă verosimil, pentru a-şi convinge cititorul. Dacă „opera de artă este concomitent modelul a două obiecte — al unui fenomen din realitate şi al personalităţii autorului“ [5], romanul urmăreşte acţiunea modelatoare a realităţii asupra personajului, naratorului şi cititorului, recreată în acţiunea contrară de modelare progresivă

---

[1] Voltaire, *Romans*, ed. cit., vol. I, p. 258.
[2] Ibidem, vol. I, p. 110.
[3] Ibidem, vol. II, p. 22.
[4] Romul Munteanu, op. cit., p. 190.
[5] I. M. Lotman, op. cit., p. 44.

a realității de către cititor, narator și personaj. Un autentic Bildungsroman presupune aceste două sensuri care se atacă și se modifică reciproc. Dar dacă așa stau lucrurile, legile cauzalității sînt anulate, are loc „violarea tuturor acelor așteptări pe care orice criteriu just al verosimilului le-ar implica", istoria se transformă în „non-istorie, fără să comunice prin aceasta ceva neverosimil" [1]. O evoluție concomitentă a fiecărui plan, face ca romanul să devină antiroman. Scriitorul care descoperă aceste ultime consecințe ale mobilității narative este Laurence Sterne. *Viața și opiniunile lui Tristram Shandy* este în fond un antiroman al formării. În antiromanul lui Sterne se reflectă întreaga istorie a romanului din secolul său. Pentru că Sterne este „scriitorul care se confundă cu opera sa, pe rînd în substanță și în timp, pentru că opera nu mai este un lucru obiectiv, perfect și terminat, destinată să se separe de el precum creatura se separă de creatorul ei, ci o materie vie, înscrisă în propria sa durată" [2].

[1] Umberto Eco, *Opera deschisă*, E.L.U., București, 1969, pp. 190—193.

[2] Henri Fluchère, *Laurence Sterne. De l'homme à l'oeuvre. Biographie critique et essai d'interprétation de Tristram Shandy. Thèse*, Gallimard, 1961, p. 226.

X. FASCINAŢIA REÎNTREGIRII. EPOPEEA, PARADISUL PIERDUT

Oamenii cei mari aparţin întotdeauna secolului lor printr-o slăbiciune.

GOETHE, WAHLVERWANDTSCHAFTEN

TRISTRAM SHANDY s-ar fi cuvenit să se nască într-un alt secol, aşa cum Don Quijote apăruse pe lume într-o altă vreme decît Amadis de Gaula. Nu pentru că viaţa sa ar fi străină secolului al XVIII-lea, nu pentru că opiniile sale ar contrasta cu atmosfera intelectuală a veacului, ci, paradoxal, tocmai de aceea. „Rod al mîniei, al decăderii, al întreruperii, al greşelii şi al nemulţumirii“ [1], Tristram se supune cu atîta încrîncenare programului de viaţă al luminilor, încît existenţa sa devine o parodie gravă a acestuia, o negaţie care-l desprinde din vreme şi-l îndeamnă să plece în căutarea unei „împărăţii a rîsului din toată inima“ [2]. Ca şi cum s-ar întoarce din această lume de dincolo a rîsului, el îşi confesează păcatul cunoaşterii într-o ireverenţiozitate care face din secolul întrupării sale fictive nu atît o scenă a ridicolului, cît una a absurdului. Tragicul se converteşte într-un soi de comic sublim, aşezîndu-se la temelia unei noi religii, shandeismul. Satanic asemenea unui romantic, dar vestitor al unui apocalips al rîsului, Tristram este masca sacerdotală sub care Sterne oficiază ritualul shandic. Făcînd din propria sa viaţă o istorie sacră, Tristram se priveşte pe sine de la o depărtare care depăşeşte secolul naşterii sale.

În desfăşurarea „vieţii şi opiniunilor“ lui se citeşte istoria spirituală a secolului al XVIII-lea. Dacă se îndoieşte ci-

---

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 300.
[2] Ibidem, p. 329.

neva de unitatea ei, este suficient să pătrundă în universul lui Laurence Sterne, căci opera e un muzeu imaginar al epocii. Nu un muzeu al riguroasei ordonări, al unor incontestabile clasificări sau al liniștii meditative, ci al unei dezordini magistral provocate, al ierarhiilor răsturnate sau al exploziilor comice. *Tristram Shandy* este fructul irespectului și criticismului, o carte a dezordinii. Dar tocmai în dezordinea sa poate fi văzută cu claritate ordinea luminilor, atît în mișcarea ideilor cît și în evoluția romanului.

Pentru spiritualitatea secolului al XVIII-lea, Sterne face același lucru ca Chateaubriand pentru epoca romantică. El scrie o carte despre geneză, despre nașterea universului și a omului, un *Geniu al shandismului*. Între *Tristram Shandy* și *Geniul creștinismului* există nu numai un interval de o jumătate de secol, ci distanța dintre două ere literare. Le reunește, însă, descoperirea aceluiași punct de sprijin în univers: clipa, minuscula unitate cu care omul măsoară eternitatea. „Fiecare clipă este în sine o mică eternitate", spune Chateaubriand [1], dar cuvintele determină tot atît de bine și „răul embrionar" din *Tristram Shandy*. Viziunea lui Sterne asupra spectacolului universal nu se axează pe finalitatea lui divină, pe acel „*tout complet*" al timpului ori pe imortalitatea sufletului, ci exploatează clipa pentru a „demecaniza făptura", „pentru a-i încurca filamentele", pentru a arăta cum forțele negatoare îl iau pe om „la goană, îl risipesc, îl zăpăcesc, îl împrăștie și-l trimit la dracu" [2]. Și una și cealaltă sînt escatologii — una patetică, vestitoare sumbră a purității, un plin de speranță „dans al morții" (*Geniul creștinismului*), cealaltă absurdă, în care se renunță la trista speranță a nemuririi, oferind nepotolitei sete de cunoaștere a omului un fluviu infernal al cărui foc e rîsul (*Tristram Shandy*).

Importanța lui Sterne rezidă în faptul că duce la ultime consecințe conflictele interioare ale secolului său, că își asumă plenar riscurile de a fi un negator absolut, fără a încerca — asemenea lui Jean-Jacques Rousseau — o evadare în

---

[1] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Flammarion, Paris, f. a., vol. I, p. 91.

[2] Laurence Sterne, op. cit., pp. 300—301.

transcendent. Prin excelență laic și refuzînd orice „salvare" printr-o perspectivă sacrală, el este un creator care a respirat numai aerul secolului său, epuizîndu-i însă sursele de vitalitate. Ca ultim creator al luminilor — evident, nu în sens cronologic, ci ca moment reprezentativ —, el se privește pe sine cu asemenea luciditate, încît opera sa este efectul reducerii la absurd al acelui rațional *mal du siècle* iluminist. Sterne este pentru secolul al XVIII-lea, în general, și pentru romanul acestuia, în special, o încheiere, un punct final. Față de el devine reperabilă lenta dar continua îndepărtare de iluminism, executată încă de la constituirea lui de un Prévost, un Richardson, un Rousseau sau un Goethe. Absurdul lui Sterne dezvăluie suprafețele sterile ale iluminismului, este nu numai o negație, ci și o negație de sine. Ca atitudine, el vestește romantismul; de la absurdul viziunii sale și pînă la ironia romantică, nu mai este decît un pas. Un pas pe care Sterne nu-l poate face, căci el, om de sfîrșit de secol sau de epocă, nu se mai poate angaja față de o nouă axă de valori.

În manieră iluministă sau mimînd modalitățile narative la modă, Sterne face în *Tristram Shandy* o sociogonie. Dezordinea operei sale se dezvoltă dintr-o meditație asupra genezei sociale. Chiar dacă o spune prin autoironie, „opul său e al unui erudit" [1]. Sterne își invită cititorul la un ospăț, avînd ca temă facerea lumii, pe un ton de intimitate, ușor vulgar față de aristocratica colocvialitate a secolului: „Pe ce am mai scump, sînt fericit că vă văz, și tot ce nădăjduiesc e să nu vă simțiți care cumva stînjeniți, ci să ședeți colea fără prea multă fandoseală și să prindeți a înfuleca zdravăn" [2]. Modalitatea prin care Sterne așterne pe hîrtie ideile este aceeași ca și în Montesquieu, Swift, Voltaire sau Fielding: prin dialog, personajele emit și pledează pentru un anumit sistem filozofic. Romanul construiește o stare conflictuală prin intermediul unor dezbateri ideologice. Prin inalterabilele vocații ale tatălui Shandy, ale unchiului Toby și ale pastorului Yorick, se pun în discuție sistemele filozofice ale lui Locke, Malebranche, Hobbes etc., se analizează concep-

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 109.
[2] Ibidem, p. 108.

tele de fire, libertate, infinit, creație, știință, „asupra căror teorii disperate și neînvinse s-au năpustit și s-au spart atîtea capete isteațe“ [1]. Dezbaterile sînt aprinse, pentru că nici unul dintre combatanți nu este flexibil. Sterne sesizează paradoxul conversațiilor filozofice și teologice din secolul său, despre care s-a vorbit deja [2], anume faptul că omul luminilor dorește la culme să propage adevărurile sale, dar este în cel mai înalt grad inapt de a se lăsa convins el însuși de noi argumente. La Sterne, expresia „pasiunii covîrșitoare“ care duce la orbire, la pierderea „judecății cumpănite și a chibzuinței măsurate“ este *calul de bătaie* (*hoby horse*). Transformarea omului într-un automat este explicată printr-o legendă: fiecare cal de bătaie, prin frecare, transmite călărețului sarcina sa „electrică“, pînă cînd acesta îi preia „din creștet pînă în tălpi substanța alcătuitoare“ [3].

Apuleius cu *Măgarul de aur* se situează în aceeași familie de spirite cu Sterne. Sterne are și el aceeași preferință pentru nobilul animal, atunci cînd studiază firea umană. Dar, după cum se vede, în *Tristram Shandy* nu omul se metamorfozează în măgar, ci invers. În centrul universului său se află, ca fenomen originar, măgarul. El este un prototip al suferinței, al expresivității faciale, al misterului sufletesc și, mai mult chiar, al politeții în exprimare [4]. Măgarul este partenerul ideal de discuție, asemănător cu cititorul dar deosebit de alte ființe care — fie că „glăsuiesc fără să cugete“, fie că „făptuiesc fără să cugete“ — îl reduc pe narator la tăcere. „Cu un măgar însă aș putea să convorbesc o veșnicie“ [5], se spune în *Tristram Shandy*.

Starea de mizantropie a lui Gulliver din finalul *Călătoriilor* este reeditată. La Sterne, religia zoomorfă își pierde violența alegorică, limitîndu-se a fi o subliniere parodică a superiorității animale. De asemenea, zoomorfismul său nu e izvorît, ca la Swift, din misoginism, ci, dimpotrivă, dintr-o

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 204.
[2] Cf. pp. 461—462.
[3] Laurence Sterne, op. cit., p. 102.
[4] Ibidem, p. 504.
[5] Ibidem

pledoarie pentru feminitatea pură, neatinsă de falsurile sociale. Stareţa din Andouillets — întotdeauna în secolul al XVIII-lea doamna Bovary are sutană! — primeşte o lecţie de naturalitate, lecţie cerută de erezia sa ascetică, tocmai din partea a două exemplare din soiul amintit. Prezenţa animalelor, în evenimentele narate ca şi la orizontul naraţiunii (a se vedea aluzia de mai sus referitoare la condiţia cititorului), îi dă putinţa lui Sterne de a vorbi nestînjenit despre procreaţie, fără a recurge la false explicaţii şi fără a i se imputa vulgaritatea. Dovada că animalele sale au funcţie parabolică este comportamentul lor social. Nu întîmplător această carte a genezei se încheie cu parodia miticei împerecheri dintre Jupiter — preschimbat în taur — şi Europa. În această versiune a mitului antic, foarte răspîndit în epoca barocului, Jupiter este buhaiul domnului Shandy, iar Europa — vaca lui Obadiah. Întrucît momentul lor nupţial coincide cu altul din regnul uman — Sterne parodiază obişnuitul tipic al comediilor clasice (de la Shakespeare la Marivaux sau Goldoni), în care nunta stăpînilor e dublată de aceea a valeţilor —, apare prilejul unei reflecţii ambigue: pentru un buhai, bunul renume — harul fertilizator — „e mai de preţ ca viaţa însăşi“ [1].

Prin semnificaţia morală a parabolei taurului care şi-a pierdut onoarea, Sterne reduce la absurd atît intransigenţa sentimentalistă, cît şi violenţa libertină. Trăind între animale, omul lui Sterne este împiedicat să ajungă la falsificarea misiunii sale biologice şi sociale, iar spaţiile frustrării sînt rare. Dar datele genetice ale lumii sînt puse în prim plan de evenimentul central al operei, naşterea lui Tristram Shandy. Ceea ce la Prévost, Fielding sau Smollett ocupă doar cîteva cuvinte, la Sterne devine o adevărată dramă. Omonim cu personajul central, Tristram încearcă să relateze conjunctura în care s-a născut, dar este mereu împiedicat să o facă. Motivul esenţial derivă din blazonul naratorului: nici un om de spirit nu se cade să urmeze linia dreaptă, ci să-şi dovedească prin abateri ingeniozitatea. Iar Tristram are diverse obliga-

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 623.

ţii: „Descripţii a pune la cap; istorioare a culege; inscripţiuni a dezlega; poveşti a întreţese; tradiţiuni a urma; personagii a vizita; laude a lipi la porţile unora..." [1]. Aşa se explică şi faptul că, după „şase săptămîni de efort", nu a reuşit să precizeze decît ambianţa naşterii.

Zămislirea este clipa centrală de care se ocupă naraţiunea din *Tristram Shandy*. Oprirea asupra ei se realizează printr-un soi de scurt-circuit între mişcarea naratorului şi mişcarea personajului. Ca narator, Tristram este obligat să se întoarcă în prenatalitate pentru a putea să-şi reliefeze întregul proces de formaţie psihică. Aşadar, el nu se poate pretinde un martor al evenimentelor, ci un ins care le presupune. Faţă de timpul în care trăieşte personajul omonim, naratorul este, într-un fel, nenăscut. Între existenţa naratorului — marcată, ca şi la Fielding, de dialogul său cu cititorul — şi cea a personajului, se dă o luptă care aduce triumful celei dintîi. Astfel, spectacolul naşterii se prelungeşte prin dublarea sa pe cele două scene: scena în care se naşte romanul şi scena în care se naşte eroul acestuia. Pe această cale se iveşte acel paradox al naraţiunii romaneşti despre care s-a vorbit încă din primul capitol [2] şi pe care Sterne însuşi îl formulează: „Cum vă daţi seama că am ajuns aproape în mijlocul celui de al patrulea tom — şi nu mai departe de ziua întîi a vieţii mele — e limpede că am de scris despre trei sute şaizeci şi patru de zile mai mult ca la început [...] de ce scriu mai mult, cu atîta îmi rămîne mai mult de scris — şi, în consecinţă, cu cît cetiţi Înălţimile-voastre mai mult cu atîta avea-veţi de cetit mai mult" [3]. Astfel, naraţiunea se autogenerează şi, avînd de împăcat „viaţa şi opiniunile" lui Tristram, se joacă cu pericolul ca „opiniunile să-i pricinuiască pieirea" [4] înainte de a se naşte. Timpul naratorului invadează existenţa personajului, iar efortul naraţiunii nu se mai îndreaptă spre a-i cuprinde eroului faptele, ci spre a se măsura pe sine. Pentru Tristram, „istoria vieţii"

---

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 63.
[2] Cf. pp. 60—62.
[3] Laurence Sterne, op. cit., p. 291.
[4] Ibidem.

este un pretext; scopul său nu este acela de a-şi ordona trecutul, ci acela de a-l risipi în infinite puncte. Din combinarea acestor frînturi rezultă un mozaic a cărui formă finală rămîne imprevizibilă şi pentru el însuşi. Naraţiunea este ecoul unei mişcări interioare; Tristram, incapabil de a se supune ordinii prestabilite, îşi etalează arta de romancier, de „organizator al hazardului" [1]. Subiectul lui *Tristram Shandy* este format din complicatele legături dintre o scînteie de realitate şi alta. Iar dacă romanul este o oglindă a vieţii, *Tristram Shandy* este o oglindă spartă în cioburi, a căror plasare originară nu va mai fi găsită niciodată.

În *Jacques Fatalistul*, Diderot nu preia decît o latură a modelului antiromanesc al lui Sterne. În convenţia de oralitate, Diderot pune în scenă, ca o piedică în desfăşurarea naraţiunii, dialogul dintre narator şi ascultător. În convenţia scripturii, Sterne se concentrează asupra dialogului cu cititorul; acest dialog întrerupe şi dispersează naraţiunea datorită faptului că Tristram, prin filtrul facturii sale psihice, se face ecoul posibilelor reacţii ale publicului. Astfel, Tristram se împiedică pe sine însuşi să nareze, preocupîndu-se mai cu seamă de stările prin care trece atunci cînd îşi propune să relateze ceva din propria-i viaţă. Se ajunge, în cele din urmă, la absenţa unei realităţi fictive pe care cititorul să o proiecteze în conştiinţa sa, la un antiroman care nu este altceva decît un poem al creaţiei.

Tristram Shandy este un narator care, vrînd să-şi diminueze spleenul, alcătuieşte o „dizertaţie umoristică asupra maşinăriei cărţii" [2]. Ca şi Lucian în *Istoria veritabilă* [3], el se dedă unor exerciţii verbale, unei gimnastici narative care urmează să-i activizeze, zice el, „diafragma" şi muşchii abdominali sau intercostali. În aceasta constă marele său efort, iar Goethe îl neîndreptăţeşte întrucîtva spunînd că Sterne „n-a fost destul de deştept să tragă foloase de pe ur-

---

[1] Cf. Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, ed. cit., p. 55.
[2] Ernst A. Baker, *The history of the English novel*, ed. cit., vol. IV, p. 253.
[3] Cf. pp. 59—62

ma suferinței sale“ [1]. Sterne distruge sistematic pretextul operei sale, istoria veritabilă a propriei vieți, prin mișcarea — aparent anarhică în raport cu pretextul — de acumulare a cuvintelor. El se eliberează de obligația înșirării faptelor într-o strictă ordine cronologică, iar opera devine expresia unei suferințe și a unei durate interioare. Este tot ceea ce visase să realizeze romancierul secolului al XVIII-lea, în romanul sub formă de memorii sau confesiuni și în romanul epistolar. Ceea ce apare în romanele lui Prévost, Defoe, Fielding sau Diderot ca efect al întîrzierii, al amplificării romanești, în *Tristram Shandy* se împlinește ca rezultat al neîntreruptului flux de gîndire al naratorului. Scopul lui Sterne nu este acela de a-și întrerupe naratorul pentru a acumula lungimea romanescă, ci de a-l elibera pe Tristram de sub dictatura ficțiunii și a-i imprima o mișcare continuă în însăilarea cuvintelor. De aici se naște refuzul lui de a se opri asupra unor amănunte, de a face descrieri, de a continua relatarea unor evenimente așa cum dicta logica faptelor, dar și libertatea de a insera povestiri care-i răsar în memorie, de a amplifica unele detalii care-l obsedează. S-a vorbit despre constanța cu care, în romanul epistolar sau în romanul scenic, scriitorii veacului al XVIII-lea au căutat un refugiu în afara narațiunii [2]. Antiromanul lui Sterne păstrează același fenomen de respingere, etalîndu-l spectacular în ochii cititorului. Căci Sterne este, în fond, indiferent față de ceea ce își propusese să nareze, iar afirmațiile de tipul: „M-am descotorosit de toți eroii — întîia dată am și eu un bob de zăbavă“ [3], îl caracterizează.

Absurdul lui Sterne — ca și acela de mai tîrziu, din literatura secolului al XX-lea — se naște din fuziunea tragicului cu comicul. În fond, Tristram Shandy, ca autor și protagonist al unei comedii tragice, este „tragic prin zodia ontologică sub care este plasat“, „comic și grotesc prin zădăr-

---

[1] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, E.L.U., București, 1965, p. 373.
[2] Cf. pp. 111—112.
[3] Laurence Sterne, op. cit., p. 207.

nicia gestului de traversare a unui univers guvernat de legi absurde"[1]. Ca autor al naraţiunii, Tristram este un Oedip care caută să-şi reconstituie prin cuvinte originea, pentru a afla adevărul despre sine însuşi; ca personaj, el este o răsturnare comică a unui erou dintr-un roman cavaleresc, un don Quijote. Asemenea lui Oedip, Tristram încearcă să-şi imagineze, sperînd că prin aceasta se va salva de destinul ce-i fusese prezis. În reconstituirea „povestirii primordiale"[2] este împiedicat de tragice ezitări, de digresiunile prin care doreşte, în acelaşi timp, să se împace cu el însuşi şi să întîrzie deznodămîntul. Asemenea lui Don Quijote, Tristram descoperă distanţa ireductibilă dintre ceea ce ar fi vrut să fie şi ceea ce este: el este un erou într-o lume în care eroicul nu are ce căuta. Tristram Shandy este un căutător de adevăruri, dar care nu are şansa tragică a lui Oedip de a le cuprinde în întregime, şi nici curajul lui Quijote de a citi lumea prin ele. De aceea, istoria vieţii sale nu se încheagă, iar naraţiunea nu face altceva decît să se expună pe sine însăşi. Fuziunea tragicului cu comicul execută un adevărat „sabotaj cronologic"[3], iar *Tristram Shandy* este opera în care, aplicîndu-se teoria lui John Locke, se tinde către o totală abolire a timpului.

În *Tristram Shandy*, mişcarea naratorului ca şi aceea a personajelor se concentrează în jurul unei clipe unice, clipa naşterii. Clipă de trecere dintr-un mod de existenţă în altul, ea este pentru ambele ipostaze ale lui Sterne sursă de spaimă. Reacţia este însă diferită. La naşterea lui Tristram, casa Shandy intră în derută, au loc dispute asupra sensului vieţii şi al morţii. Nu mai mică este spaima la nefericita naştere a numelui de Tristram: faţă de măreţul Trismegistus, Tristram este o jalnică schimonosire, un nume bastard. Faptul în sine declanşează o aprinsă dispută între domnul Shandy, unchiul Toby, pastorul Yorick, înţeleptul Didius. Tatăl se simte un învins al cerului, care „foloseşte împotriva lui una

---

[1] Cf. Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 8.
[2] Jean Ricardou, *L'histoire dans l'histoire*, ed. cit., p. 723.
[3] Ibidem, p. 720.

din cele mai grele artilerii ale sale“ [1]; pruncul este unealta pedepsei, cu atît mai periculoase cu cît este un fruct tîrziu — „zămislit întru ființă în apusul zilelor tatălui său“, „cînd vlaga închipuirii ca și a trupului său îl părăseau“, „cînd căldura și umezeala radicală începeau să sece“ [2]. Interpretarea relației dintre om și numele său este transferată unui conciliu de înțelepți — Gastripheres, Eugenius, Didius, Kysarcius, Triptolemus — a căror gîlceavă amintește de Sorbona din *Gargantua*, de Academia din Lagado descrisă în *Călătoriile lui Gulliver*. Asupra acestui banchet de savanți nebuni, Sterne aruncă vălul absurdului: se hotărăște că pruncul nu are nici o legătură cu părinții săi, căci *Liberi sunt de sanguine patris & matris, sed pater & mater non sunt de sanguine liberorum*. Adevărul este rezumat de pastorul Yorick: „Nici un muritor, prea bunul meu domn, n-are vreun amestec în toată povestea — căci doamna Shandy, mama, nu e cîtuși de puțin înrudită cu el — și cum mama e lucrul cel mai sigur — domnul Shandy e încă și mai puțin decît nimic“ [3]. Eliberat prin acest oracol de blestemul familiei Shandy, Oedip al lui Sterne pornește „călare“ prin lume — o „adunătură întreagă de pictori, violiști, biografi, doftori, advocați, logicieni“ etc. — și, deși își jură că „nu va pricinui nici un rău nici celui mai sărman măgar“, „calul“ său împroașcă cu noroi episcopi sau calcă peste regi. Dar el este liber să reflecteze: „Rău au mai ajuns regii, să fie călcați în picioare de oameni de teapa mea“ [4].

Narațiunea lui Tristram se abate de la linia dreaptă din aceeași spaimă. Pentru Tristram, proliferarea cuvintelor este un alibi: ar trebui să-și relateze viața, dar este mult prea agasat de propriile opinii pentru a o mai face. Cînd totuși, „cu firul într-o mînă“ și „cu tichia în cealaltă“, Tristram se decide să-și toarcă firul vieții, adună fragmente disparate unde strălucesc comic metamorfozele „nestăpînitei pofte“ din care se nasc oamenii. Rîvnind să scrie o carte a facerii —

---

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 300.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem, pp. 322—323.
[4] Ibidem, pp. 302—303.

„ce presimte că se va înfăţişa precum n-a fost alta vreodată gîndită sau făptuită de la Adam încoace“ [1] —, el parodiază atît geneza biblică, cît şi erotismul cavaleresc. Intenţiei de a parodia cuplul Adam şi Eva îi corespunde viziunea asupra familiei Shandy. Din ea descinde Tristram, fiul cuvîntului. În el se ascunde ceva din Cain, căci abia moartea fratelui (Bobby) îi deschide drumul spre cunoaştere. La moartea acestuia, Tristram notează cu satisfacţie: „Din această clipă urmează să fiu socotit moştenitor de căpătîi al familiei Shandy, iar *Viaţa* şi *Opiniunile* mele încep propriu-zis din acest punct“ [2]. Acestei axe centrale i se alătură, prin comentarea în registrul absurd al erotismului cavaleresc, alte două cupluri. În primul rînd cuplul romeo-julietan al fatalităţii erotice: Amandus şi Amanda — predestinaţi prin nume unul altuia — îşi păstrează castitatea în ciuda tuturor tentaţiilor, dar, regăsindu-se pe neşteptate, „se reped unul în braţele celuilalt şi cad morţi de bucurie“ [3]. Acest cuplu este expresia unui „prea dulce ev“, cînd „creierul este fraged şi fibros şi semănînd mai mult a terci decît a orice altceva“ [4]. În al doilea rînd, cuplul înstrăinat erotic: fascinaţi de aventurile lor „cervanteşti“ [5], unchiul Toby şi caporalul Trim — Don Quijote şi Sancho Panza ai lui Sterne — vor, asemenea modelelor, să se închine frumuseţii feminine. Se simt atraşi de văduva Wadman şi de servitoarea Bridget, dar ambii sînt indisponibili (războaiele au lăsat pe corpul lor urme necruţătoare); nu le rămîne altceva de făcut, decît să presupună că „iubirea e o adevărată bucurie“, dar să fie convinşi, totodată, că este şi „cel mai întristător lucru de pe lume“ [6]. În fine, la polul opus al axei, se situează prolifica legătură matrimonială dintre Obadiah şi Susanah; acest cuplu se află în vecinătatea animalelor, iar Obadiah judecă regnul patrupedelor aşa cum se judecă pe sine (în contrast cu el se reliefează morala fabulei despre taurul care şi-a pierdut onoarea).

---

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 318.
[2] Ibidem, p. 328.
[3] Ibidem, p. 502.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem, p. 328.
[6] Ibidem p. 550.

În haosul din *Tristram Shandy* există totuşi o unitate, o secretă lege universală. De aceea, haosul este rezultatul unei prime impresii. Dincolo de ea, se poate deduce coloana vertebrală a universului shandeian. Oricît de risipite ar fi fragmentele narative, oricît de numeroase ar fi poveştile inserate în naraţiunea centrală, se vede clar intenţia lui Sterne de a strînge cele mai variate elemente pentru o *Gonopsychantropologie*. Termenul îi este sugerat de un erudit al Renaşterii, Licetus Fortunio. Deşi îl ridiculizează, Sterne îşi plasează sub aceeaşi zodie întortochiata aventură spre „originea sufletului omenesc" şi „arta procreării" [1]. Ordinea universului său evidenţiază trei nivele de existenţă: existenţa unui narator demonic care „demecanizează făptura", „îi deschide inima şi plămînii", „sileşte sîngele şi alte fluide vitale ale trupului să curgă în voie prin canale" [2]; existenţa umană, transformată într-un absurd spectacol de marionete; în fine, existenţa animală, unde se dezvăluie plenar sensul vieţii. Astfel ridicat, edificiul cosmic acoperă un ridicol sublim. Coloanele sale sînt decorate în stilul veacului al XVIII-lea: artificiile verbale disimulează comic o imensă spaimă metafizică, o gravă neîncredere în umanitate. În sistemul său de susţinere, se citesc toate antinomiile veacului. Aşa cum s-a arătat încă din primul capitol [3], *Tristram Shandy* are ca sursă narativă căutarea repaosului, dar un efect contrar. Străduindu-se să domolească ritmul naraţiei, se agită la culme. Astfel, se naşte chipul cu două feţe al acestei opere: pe de o parte, ea nu pare a avea vreo ordine, nedispunînd, deci, de o „măsură internă [4]; pe de altă parte, se insistă atît de mult asupra „improvizaţiilor, încît apare unitatea acestei „materii vii, înscrise în propria-i durată" [4]. Se poate spune că Sterne, dacă nu se supune unei reguli, respectă „absenţa unei reguli" [5].

---

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 288.
[2] Ibidem, p. 329.
[3] Cf. pp. 60—62
[4] Henri Fluchère, *Laurence Sterne*, ed. cit., pp. 225—226.
[5] Ibidem, p. 238.

Sterne distruge punțile de intrare în universul fictiv al lui Tristram Shandy. În fond, opera sa este o „dramatizare a propriilor sale funcțiuni" [1]. *Tristram Shandy* pune în lumină modul de a face roman în secolul al XVIII-lea, este o „demecanizare" a discursului narativ la modă. Este cel mai solid argument pentru a proba că — în ciuda faptului că în teoria romanului a rămas tributar unor false sau intenționat falsificate determinări — secolul a avut o foarte nuanțată idee despre arta romanescă. Fără a fi un joc de cuvinte, secolul al XVIII-lea și-a dezvăluit crezul romanesc mai cu seamă prin intermediul antiromanului.

În *Tristram Shandy* se întrevede precizia cu care Sterne, dereglînd activitatea naratorului, îi stabilește acesteia raporturile cu viața personajelor. De fiecare dată cînd naratorul se „eliberează" de personaje, de obligația fundamentală de a le surprinde prezența în mișcare, exercită asupra lor un efect paralizant. În absența naratorului, personajul rămîne imobil, ca o marionetă părăsită în culisele unui teatru. Naratorul pretextează că lăsarea în nemișcare a personajului îi e dictată de diversele sale misiuni. Doamna Shandy este „uitată" cu capul aplecat, „astfel ca urechea să ajungă în dreptul crăpăturii" unei uși, pentru că naratorul trebuie între timp să „aducă trebile bucătăriei la aceeași treaptă". Tristram este „nevoit a o lăsa în această poziție vreme de cinci minute" [2]. La fel este imobilizat unchiul Toby cu luleaua în mînă, domnul Shandy cu fraza neterminată etc. Alteori, întreruperea este rezultatul intervenției unui alt personaj. Vrînd să relateze *Povestea rigăi Boemiei și a celor șapte castele ale sale*, căprarul Trim este sistematic bruiat de unchiul Toby: „A fost odată un rigă al Bo...e... Tocmai cînd trecea căprarul hotarele Boemiei, unchiul Toby îl sili să se oprească o clipă" [3] etc. Este metoda întreruptivă pe care o va prelua Diderot în *Jacques Fatalistul*. Silit la nemișcare, personajul devine o fotografie dintr-un film oprit din deru-

---

[1] Jean Ricardou, *L'histoire dans l'histoire*, ed. cit., p. 718.
[2] Laurence Sterne, op. cit., pp. 350—351.
[3] Ibidem, p. 539.

lare, în cuvintele lui Sterne, o „gravură“ [1]. Iar Sterne adună o adevărată colecție, îndepărtîndu-se mereu de scena personajelor și oprind spectacolul după bunul său plac. Paralizia, rînd pe rînd, atinge pe fiecare dintre personaje, dar pe un timp determinat (Sterne măsoară în minute [2]). În aceste interstiții, Tristram are libertatea de a dialoga cu cititorul. Înamorat de digresiuni și dispute imaginare, Tristram suferă de o „boală“ narativă care se răsfrînge asupra personajelor sale.

La Sterne, nu are importanță despre ce și în ce timp se petrec evenimentele relatate, ci cum și în cît timp se poate nara. Suportînd extinderea nefirească a naraţiunii, personajele se dezagregă, se împrăștie în „gravuri“. Fiecare personaj — Toby, Trim, soții Shandy, Obadiah, doamna Widman, Susanah etc. — are „seria“ sa. Dar dezordinea colecției solicită din partea cititorului un efort sporit pentru a reconstitui unitatea naraţiunii. Un capitol se stinge brusc, rămîne neterminat; prin urmare, se leagă de un altul, în care energia blocată se va reactiva. În cartea a V-a există un asemenea interval între capitolul al V-lea și al XII-lea; ca într-o rimă îmbrățișată, este cuprins un alt interval, dintre capitolul al VII-lea și al IX-lea. Naraţiunea avansează, dar, ca efect contrar, întîrzie apropierea finalului; este, deci, o tensiune spre un sfîrșit imposibil. Pentru a se încheia, „gravurile“ ar trebui să se adune într-un lanț neîntrerupt, dar acest lucru nu este admis de narator, nici de personajele care-l reprezintă. Romanul adevărat, arată parcă Sterne, nu se încheie decît la moartea naratorului.

Naraţiunea lui Sterne este o traiectorie sinuoasă și imprevizibilă care străbate spații goale. Acest adevăr, acceptat astăzi de teoria romanului, fusese profesat încă din secolul al XVIII-lea. Nimeni nu se mai îndoiește astăzi că spațiul și timpul romanesc sînt discontinui. Omogenitatea spațială și temporală ar interzice mișcarea sau iluzia de mișcare. În felul său, Sterne arată că actul de imitare a mișcării reale

[1] Laurence Sterne, op. cit., p. 351.
[2] Ibidem, pp. 278, 351, 356, 361.

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI

presupune — în termeni moderni — o echilibrare a operațiilor de încetinire și grăbire a ritmului narativ, o „combinare și sudare a elementelor eterogene", o „dezvoltare și unificare" a episoadelor [1].

Apartenența lui Sterne la secolul al XVIII-lea este confirmată de opera sa. Dacă energia romanului din acest veac este generată de drama narațiunii la persoana întîi, Sterne nu face decît să o amplifice. Specific naratorului său este ritmul accelerat al fluxului verbal. S-a arătat de-a lungul întregului studiu că romancierul veacului nu reușește să ajungă la acel fundamental calm epic, la liniștea în care se calculează și dozează atent efectele. În secolul al XVIII-lea, prelungirea intervalului romanesc (retardarea) se realizează nu prin încetinirea ritmului, ci prin aglomerarea continuă de date. Sterne demonstrează că romancierul de vîrsta sa este un furios. Iar el atinge culmile: narează, dar nu se poate stăpîni să nu-și arate greața față de narațiune; multiplică secvențele, dar le distruge pe fiecare în parte; face eforturi de a le uni, dar subliniază imposibilitatea legăturilor; prelungește tensiunea epică doar pentru a arăta că nu poate renunța la falsele sale premise. Imperialismul mișcării narative are aceleași consecințe ca pentru întreg romanul secolului, de la Lesage sau Defoe la Restif de la Bretonne sau Laclos: imobilizarea personajului în atitudini picturale, plasarea lui într-un spațiu specific. La Sterne, orice personaj, cînd intră în raza de vedere a naratorului, este surprins într-o unică atitudine, numită „cal de bătaie": oricînd lumina cade asupra unchiului Toby, asupra tatălui sau asupra mamei, ei sînt descoperiți aceiași, fie ducînd bătălii imaginare pe un minuscul cîmp de bătaie, fie meditînd asupra veșniciei, fie ascultînd pe la uși. Figura personajului aparține unui anume decor, caracterologiei îi corespunde o topografie. În bună parte, în secolul al XVIII-lea spațiul este ecoul unui caracter, și abia prin Rousseau sau Bernardin de Saint-Pierre — vestitori ai romantismului! — el va fi și un ecou al stărilor sufletești. „Locurile" sînt catalogate, sînt peisaje morale.

[1] B. Eikhenbaum, *Sur la théorie de la prose*, în Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, ed. cit., p. 203.

Există o ierarhie a lor și, corespunzător, o traiectorie verticală prin care personajul le poate uni. Între casa familiară și palat (a se vedea *Gil Blas* sau *Tom Jones*), există spațiile comunicante — hanul, mînăstirea, circiuma, salonul etc. În secolul luminilor, lumea este un han. Pentru a ieși în univers, personajul romanesc al vremii nu avea de făcut decît să se deplaseze pînă la cel mai apropiat han. Mînăstirea este o variantă mai dramatică ori mai severă a răscrucii de drumuri, după cum salonul aduce o față galantă și aristocratică. Detaliile sînt de ordin etic. Consecința imediată e reducerea cititorului la orbire. Acest aspect a fost analizat [1]. Afirmația trebuie însă reluată, pentru că la Sterne, absența vizibilității este gigantizată. Narațiunea cuprinde o ipotetică deplasare a lui Tristram prin Franța. Dar e o Franță cu nimic deosebită de Spania lui Lesage, de Italia lui Cazotte, de Bizanțul lui Marmontel, de Babilonul lui Voltaire sau de Brobdingnagul lui Swift. Nu are nici o importanță că Franța ori Italia sînt teritorii reale sau că a existat o civilizație bizantină sau babiloniană, că Brobdingnag este un teritoriu imaginar. Toate acestea sînt teritorii abstracte. Știind acest lucru, Sterne declară că refuză să descrie locurile prin care trece călătorul său, totul fiind o pură supoziție. Tristram este mai puțin șocat de variația peisagistică, chiar față de atotștiutorii persani ai lui Montesquieu. Sterne marchează invizibilitatea prin parodie. Apoi, extragerea din catalog a locurilor care punctează traiectoria fictivă a personajului demonstrează că, de fapt, călătoria este doar o schimbare de decor pe același fundal de proiecție. Deplasîndu-și personajul (ca și Swift, Defoe, Marivaux, Richardson sau Smollett), Sterne se joacă cu un portret robot. Se modifică, rînd pe rînd, cîte o componentă, cîte un atribut, dar peisajul rămîne neschimbat în esență. Sterne parodiază, de asemenea, preferata tramă narativă a călătoriei. Pentru el, voiajul personajului este o succesivă suspendare, imobilizare, pînă cînd se schimbă elementele de decor. Călătoria aparține cuvintelor, prin care autorul intenționează să-și inițieze cititorul în

[1] Cf. pp. 244 – 246.

misterele morale ale societății. Sterne face, astfel, din călătorie o suită de salturi pe loc, adică ceea ce, fără să recunoască, făcuseră mai toți contemporanii săi.

Romanul secolului al XVIII-lea are o geografie ideală. Nu există continente, insule, țări sau orașe decît ca tipuri ori conjuncturi de moravuri. Hazardul este corectat de această ideală descoperire geografică, conform căreia ținuturile se apropie sau se distanțează ideologic. De aceea, personajul se deplasează cu „viteza gîndului"; propriu-zis, nu există distanțe, ci numai diferențe. Swift își concentrase atenția asupra anulării acestei evidențe, obligîndu-l pe Gulliver să țină un jurnal de bord foarte minuțios. Sterne dă totul în vileag: călătoria lui Tristram este o „alergătură" care nu consumă timpul personajului, ci numai pe cel al naratorului și al cititorului.

Pe căi antiromanești, Sterne împlinește dezideratul romanului de a dispune după voie de timp. Cronologia faptelor, extensiunea lor, nu mai exercită asupra naratorului nici o presiune. Liber, Tristram manevrează faptele într-o distribuție întîmplătoare, ca într-un joc de cărți. Prefața autorului operei, începutul narațiunii este anterior vieții lui Tristram, finalul este pur și simplu o pauză de respirație care se permanentizează. Nici măcar intenția narativă nu este definitivă: titlul anunță relatarea vieții lui Tristram prin intermediul opiniilor sale despre viață, dar se susține că abia în cartea a V-a începe propriu-zis narațiunea pe această temă, ca pe urmă cititorul să fie anunțat că amorurile unchiului Toby ar fi, de fapt, scopul narativ. Nici unul dintre acestea nu este atins. În ciuda amestecului de date, a aglomerării de detalii, un scop profund se distinge: de a arăta cum arată un roman înainte de a se naște. Surprinderea mișcării vii, imprevizibile, multidirecționale, este tentația lui Sterne, care, astfel, oficiază un ritual al spontaneității. De aceea, în *Tristram Shandy* nu mai este vorba de „iluzia de realitate, ci de realitatea însăși" [1].

Ambițiile shandiene duc în cele din urmă la alcătuirea unui scenariu al facerii lumii romanești. Scriitura lui Sterne

[1] Henri Fluchère, op. cit., p. 299.

este ezitantă, cu avansuri sinuoase, cu întreruperi și reveniri. Sterne face o lume din cuvinte. Pentru asta, a distrus Academia narativă a secolului său, la care el însuși se formase. În acest sens poate fi acceptată afirmația că *Tristram Shandy* este un antiroman al formării[1]. El conține o experiență formatoare nu prin ceea ce narează, ci pentru că narează. Scriindu-și viața, Tristram se modelează pe sine, desprinzîndu-se din cătușele pe care firea narativă a secolului i le impusese de la naștere. Sterne nu regretă că nu este văzută realitatea fictivă a personajului, ci că cititorul nu-l vede pe el povestind: „De m-ați vedea cum mă ridic pe jumătate din jilț, cu cită încredere apuc brațul jilțului, privesc în sus prinzînd ideea uneori înainte de a fi apucat să se apropie bine de mine“ [2]. Sterne ridiculizează omnisciența și ubicuitatea naratorului („Mărturisesc că mă ispitește istoria asta și tare m-aș fi bucurat să mă aflu acolo“ [3]), convenția de oralitate sau de scriptură („Nu-mi aduc aminte [...] ce m-a oprit să nu-l las pe căprar să istorisească în felul său; oricum, prilejul e pierdut, trebuie așadar să o istorisesc chiar eu“ [4]); faptele relatate sînt pure ipoteze.

Întrucît nu se referă la o realitate exterioară, narațiunea lui Sterne suprapune derularea și derulatul, reîntregind cele două planuri narative. La această întregire a rîvnit romanul secolului, dar izbutind arareori. Desigur, „mașinăria“ prin care se realizează această contopire este prea evidentă, dar reprezintă o fascinație pentru cititorul modern. Sterne o realizează în felul său, prin autogenerarea cuvîntului. Nici un alt creator al veacului nu a acordat o mai mare importanță acestei clipe de naștere a vorbei: luînd-o ca punct de reper, el predatează nașterea lui Tristram, anticipează dezvoltarea lui, devansează finalul romanului morții sale. Sterne se concentrează asupra unui apriorism sui generis: predatarea este condiția fundamentală a cunoașterii viitorului, a previziunii sau anticipării. Iar *Tristram Shandy* este

---

[1] Cf. p. 485.
[2] Laurence Sterne, op. cit., p. 521.
[3] Ibidem, p. 487.
[4] Ibidem, p. 406.

un antiroman al formării prin anticipare, prin supoziția unei viitoare modificări nelimitate. Sterne pledează pentru omenesc și libertate, parodiind ineitatea carteziană. În formă narativă, el participă la aventura intelectuală a secolului său: refuzul de a accepta orice formulă de predestinare, orice factor care ar modela individul înainte ca acesta să devină conștient de sine însuși.

În liniile frînte ale lui *Tristram Shandy* se poate recunoaște istoria din *Tom Jones* sau *Joseph Andrews*. De Fielding îl apropie pe Sterne picarescul, deși picarescul său este pur „intelectual" [1]. Spre deosebire de Fielding, Sterne respectă însă condiția originară a picarescului, narațiunea la persoana întîi. El acceptă ononimia dintre narator și protagonist. Dar, față de îndelungata carieră a acestei forme narative în secolul al XVIII-lea, Sterne aduce o noutate: în relația cu celelalte personaje, protagonistul nu spune niciodată „eu". „Eu" este calitatea inalienabilă a naratorului. Ca atare, eul textual din Sterne are aceeași valoare funcțională cu înstrăinarea lui Fielding, care întrebuințează narațiunea la persoana a treia. Lecturile din *Tristram Shandy* pot aduce infinite sugestii în înțelegerea artei narative.

Într-un alt sens decît Sterne dar cu tot atîta precizie, Goethe preia sistemul narativ al veacului al XVIII-lea și-i semnează sentința în numele viitorului literar. Opera romanescă a lui Goethe, răspîndită pe cîteva decenii care încalecă anul 1800, este strîns legată de epoca luminilor. De la *Suferințele tînărului Werther* (1774) și pînă la *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* (1821), ea stă sub semnul aceleiași complexe unități goetheene, ca și cele două părți din *Faust*. Romanele lui Goethe respectă aceleași etape ca și poemul faustic. Unui *Urfaust* îi corespunde *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* (1777), care — împreună cu *Werther* — se opune unei etape secunde, *Anilor de ucenicie* (1794—1796); în fine, ar urma etapa romanului *Wahlverwandtschaften* (*Afinități elective* — 1809) și a *Anilor de drumeție*. Ca în cazul oricărui gen abordat de Goethe, istoricul literar trebuie să-i interpreteze

[1] Cf. Ernest A. Baker, *The history of the English novel*, ed. cit., vol. IV, p. 255.

opera, situindu-se în punctul central al evoluției sale, acolo unde patriarhul de la Weimar, trecînd spre senectute, împlinește elanurile tinereții. Privită din acest punct al apogeului, opera goetheană cuprinde un versant care urcă dinspre sentimentalismul rousseauian și altul care coboară spre neoclasicismul winkelmanian. Fazele creației sale — se recunosc, cel mai adesea trei: perioada *Sturm und Drang*-ului *(Werther* și *Faust I)*, perioada clasică *(Ifigenia* sau *Torquato Tasso)*, perioada neoumanistă *(Anii de drumeție* sau *Faut II)* [1] — se leagă fiecare de mișcarea literară a secolului al XVIII-lea. În cadrul fiecăreia, se dezvoltă într-un anume fel conflictele spirituale care, la origine, aparțin luminilor. „Viața sa se compune, astfel, dintr-o succesiune de mutații, toate perfect reușite, pentru că el avea grijă de a nu brusca nimic, de a lăsa transformarea să se producă în clipa potrivită" [2]. Goethe depășește toate curentele pe care le traversează, iar opera sa e pentru literatura germană o deschidere spre viitor. Acest „Luther al literaturii germane" se naște din punct de vedere spiritual în secolul al XVIII-lea. În contemporaneitatea romantică, Goethe este fie un om al epocii trecute, fie unul al epocilor viitoare. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, Goethe participă la mișcarea preromantică, dar, odată ce romantismul se conturează și devine un fenomen general european, el se desparte de elanul începuturilor și se îndreaptă spre armonia clasică. De aceea, este greu de știut cînd este Goethe mai aproape de miezul spiritual al secolului luminilor: atunci cînd scrie *Werther* și se face cunoscut Europei ca vestitor al unei noi literaturi, sau atunci cînd, depășindu-și contemporanii romantici, se retrage din fața lor, considerîndu-i „bolnavi spiritualiceşte". Se poate înregistra în destinul lui Goethe consacrarea idealurilor literare ale veacului al XVIII-lea, idealuri care duc la nașterea romantismului dar care se opresc în fața lui. Goethe arată ce s-ar fi întîmplat, prin absurd, dacă un imaginar Jean-Jacques Rousseau ar

[1] Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, București, 1963, p. 237.

[2] Marcel Brion, *Génie et Destinée. Goethe*, Albin Michel, Paris, 1949, p. 247.

fi trăit pe vremea lui Byron sau Schiller. El s-ar fi întors la sursele-i culturale, ar fi reluat conflictele ori antinomiile secolului şi, faţă de ampla negaţie romantică, s-ar fi transformat într-un predicator al idealului clasic.

„Oamenii cei mari aparţin întotdeauna secolului lor printr-o slăbiciune", notează Goethe în *Afinităţile elective* [1]. De altfel, acest roman ilustrează „slăbiciunea" sa în ceea ce priveşte modalităţile narative ale secolului al XVIII-lea. Deşi de la redactarea lui *Werther* se scurseseră mai mult de trei decenii, *Afinităţile elective* au la bază un conflict preluat din *Noua Eloiză*. Meditînd la „atracţia intimă" a tuturor produselor naturii, Goethe consideră că viaţa psihică se poate explica drept o „atracţie spre starea pură" [2]. Geometric, această stare poate fi înfăţişată ca o sferă, un fenomen originar al formelor (el poate fi intuit în picătura de apă, ca şi în globulele de mercur). Pentru că „afinităţile" (de sînge, spirituale sau sufleteşti) „nu devin interesante decît atunci cînd intervin separaţii", Goethe imaginează două cupluri care se compun şi descompun: cuplul marital Eduard-Charlotte se descompune prin afinitatea primului către Otilia şi prin afinitatea celei de a doua pentru un căpitan. Oamenii se caută, se atrag şi, după ce se unesc intim, se manifestă într-o formă nouă, neaşteptată. Nestînjenita selecţie erotică produce însă un dezastru moral care aminteşte de *Noua Eloiză:* copilul Charlottei şi al lui Eduard moare din vina Otiliei; astfel, recompunerea cuplurilor devine imposibilă, căci Otilia se hotărăşte să se sinucidă (prin inaniţie). Între Eduard şi Otilia se interpune un blestem care, deşi diferit de cel care-i separă pe Saint-Preux de Julie, nu poate fi învins decît prin moarte, deci într-un mod asemănător. Eduard şi Otilia vor fi uniţi pentru veşnicie, sălăşluind alături într-un unic monument funerar. Conflictul are rolul de a obliga personajele să dezvolte teorii, să se explice pe ele însele şi să emită idei despre univers. Ele se combat, discutînd despre raportul dintre libertatea erotică şi claustrarea matrimonială. Disputa în jurul căsătoriei — Goethe este un reformat! — împrumută adesea un

[1] Goethe, *Wahlverwandtschaften*, în *Werke*, ed. cit., vol. III, p. 167.
[2] Ibidem, p. 120.

ton libertin. Se admite, spre exemplu, că un mariaj devine obligatoriu abia atunci cînd apare un al treilea [1]. Într-un sens contrar, este acceptată ideea că după moarte urmează o a doua viaţă, intuită de pămîntean prin imagine sau inscripţii [2]. Asemeni lui Rousseau, Goethe priveşte natura cosmică şi ascultă muzica sentimentului divin, care poate pretutindeni acompania omul, transformînd un loc oarecare într-un templu [3]. Romanul e o colecţie de aforisme şi sentinţe, unite de o naraţiune parabolică. Pentru ordonare, Goethe apelează la obişnuitele convenţii narative ale secolului al XVIII-lea: convenţia de oralitate (dialogurile dintre Charlotte, Eduard şi Căpitan), convenţia scripturii (jurnalul Otiliei, corespondenţa dintre ea şi Eduard). Romanul comprimă conflictul care generează toate naraţiunile romaneşti ale lui Goethe: pentru a trăi plenar, individul nu se poate integra definitiv unui cuplu, el trăieşte printr-o ratare succesivă a tuturor posibilităţilor. Pentru Goethe, experienţa înseamnă expansiune erotică, născută din setea de acţiune a omului. De aceea, ca şi în *Faust*, înşiruirea iubirilor nu are nimic imoral, este o pură cunoaştere de sine, o dezvăluire treptată a laturilor ascunse ale firii. Acest lucru pare că relevă „firea în sens înalt egoistă a autorului" [4]. O asemenea interpretare riscă să falsifice relaţiile dintre epica goetheeană şi cele două modalităţi de integrare a realităţii (sentimentalismul şi libertinismul), specifice veacului al XVIII-lea. Actul personajului său ca şi procesul lui de modelare este rezultatul unei atracţii sentimentale, dar extins printr-o practică libertină. Astfel, Goethe înalţă spre puritate cele două atitudini faţă de realitate, cele două „morale": sentimentalismul determină condiţia individului, libertinismul condiţia personalităţii. Între Rousseau şi Goethe mai există o legătură profundă în felul cum amîndoi consideră că omul este centrul de iradiere a două sensuri: mişcarea centripetă (spre trecut, spre centrul simţirii sau spre obiectul suferinţei) şi mişcarea centrifugă (spre vii-

[1] Goethe, op. cit., vol. III, p. 258.
[2] Ibidem, p. 280.
[3] Ibidem, p. 301.
[4] Georges Poulet, op. cit., p. 169.

tor, spre cercurile îndepărtate ale clipei prezente, spre fericirea definitivă) [1].

Prin oglinda *Afinităților elective* pot fi interpretate romanele lui *Wilhelm Meister*. Diferența temporală dintre *Vocația teatrală*, *Anii de ucenicie* și *Anii de drumeție* (1777—1821) ar părea altfel imposibil de învins. Goethe este, însă, un creator care evoluează concentric, fără a-și distruge vreodată centrul de la care a plecat [2]. În nucleul inițial al romanelor despre Wilhelm Meister, *Vocația teatrală*, Goethe își formulase în mare toate ideile sale fundamentale. Acest roman este, în fond, un proces intentat clasicismului și artei sale teatrale — o ceartă între antici și moderni sau între Gottsched și Bodmer în variantă goetheeană. Premiza este însă de un ordin mult mai vast, căci, pentru Goethe, spectacolul teatral este un spectacol al lumii. Este formulată o critică la adresa tragediei clasice franceze, ca și a scrierilor lui Gottsched. Alegerea eroului are o motivație precisă: Wilhelm Meister este tipul adolescentului, un „hibrid" care aderă încă la copilărie, dar care, nerăbdător, precede prin imaginație „cercul prezentului". „Starea intermediară" îi permite lui Wilhelm să se inițieze în secretele artei dramatice, dar, totodată, să susțină idei însemnate. Astfel, pentru el, imaginația este „un magazin viu de marionete" și „umbre chinezești", destinul aseamănă pe poet zeilor, eroii se închină poeților care le dau viață. Afirmațiile sale sînt cuprinse în dialoguri cu diverse personaje, dintre care un loc important îl ocupă prietenul și viitorul cumnat, Werner. În discuția cu Werner —pentru contradicție, elev al lui Gottsched — Wilhelm vorbește despre „moartea dramei" prin abuzul de descripții ori comparații, care distruge dezvoltarea continuă a acțiunii. De asemenea, nu este uitată nici cealaltă convenție: Goethe transcrie în paginile romanului său textele care îi sînt oferite spre lectură lui Wilhelm. Dintr-un text pe care i-l dă Amelia, Wilhelm află că omul este la o egală distanță de extrema fericire și extrema nefericire, că există un presentiment al binelui și

[1] Cf. Georges Poulet, op. cit., p. 169.
[2] Cf. Friedrich Gundolf, *Goethe*, Editura Minerva, București, 1971, vol. I, pp. 102—125.

al răului care-l face să-şi asume şi să suporte falsurile vieţii. Peste aceste comentarii „citate", se aşază şi vocea naratorului, ca un ultim strat de demonstraţii, în care se afirmă că „voiajul în societate înseamnă a contracta un soi de căsătorie".

Toate aceste idei sînt necesare pentru înţelegerea *Anilor de ucenicie* şi *Anilor de drumeţie*. Desprinderea *Anilor de ucenicie* din *Vocaţia teatrală* confirmă cît de legat este Goethe de mijloacele narative ale veacului al XVIII-lea. Absenţa naratorului din cîmpul de desfăşurare al acţiunii este dictată de misiunea pe care şi-o asumă Goethe, de a reliefa evoluţia interioară a eroului [1]. *Anii de ucenicie* reprezintă treapta întîi a iniţierii lui Wilhelm în secretul „erotic" şi, cum s-a arătat mai sus, în secretul „casnic". Wilhelm are ocazia să trăiască drama disimulărilor, specifică unui erou sentimental. Teatrul este lumea iluzorie prin care reuşeşte să înţeleagă rostul formelor, să perceapă existenţa unui centru de înţelepciune care le guvernează. Pe scena aceasta, Goethe uneşte realitatea cu idealitatea, fapt care pentru romantici era de o tragică incapacitate [2]. Călătoria sa uneşte într-o serie personaje care — prin nume, caracter sau profesie — sînt aceleaşi cu cele din Lesage, Smollett sau Diderot. Ucenicia lui Wilhelm este o călătorie printre aceste „marionete" ale imaginaţiei sale, „un traseu gnoseologic" [3]. Evoluţia personajului e marcată de trepte, de relaţiile cu Philine, Mariana, Aurelia, Mignon, Serlo, Jarno. Treptele sînt conturate ca înregistrare a unor dialoguri. Ca şi la Marmontel sau Voltaire, naraţiunea leagă dialoguri de iniţiere. La Goethe se mai adaugă, însă, un dat: naraţiunea cuprinde starea de şoc pe care dialogul o rezolvă, modificîndu-l pe Wilhelm. Din *Anii de ucenicie* se poate extrage un tratat despre ordinea cosmică şi ordinea socială. Spre deosebire de înaintaşii săi, Goethe nu lasă modificarea eroului în stadiu de supoziţie a cititorului. În romanul său nu sînt adunate numai punctele necesare unei teorii despre

---

[1] Cf. pp. 505 — 506.

[2] Hans Schwerte, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel Deutscher Ideologie*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1962, p. 11.

[3] Romul Munteanu, *Postfaţă* la *Anii de drumeţie*, ed. cit., p. 383.

lume, ci are loc o continuă reechilibrare a eului care progresează în cunoaștere. Iar eroul său demonstrează că, pentru Goethe, omul nu este nici esențialmente bun de la natură (ca la Rousseau), dar nici etern damnat ca urmare a păcatului originar (ca la romantici). La rîndul ei, societatea nu este un imperiu al răului, dar nici exclusiv o lume a bunelor moravuri. Între rousseauism și utopie, Wilhelm își trăiește propria sa experiență. Modalitatea de inserție a dialogurilor sau a textelor este aceeași ca în *Vocația teatrală*. Spre exemplu, în castelul lui Lothario, Jarno îl conduce pe Wilhelm spre un templu secret, unde un concert de voci îi dezvăluie principiile vieții („datoria educatorului nu e să-i apere pe oameni de greșeli, ci să-l îndrumeze pe cel rătăcit"). Apare spectrul „bătrînului rege al Danemarcei", care, dezvăluind că este tatăl său (aluzie la *Hamlet* al lui Shakespeare), îi vorbește romantic despre opoziția dintre înălțimi și cîmpie („Înălțimile nu se pot urca decît pe căi ocolite; drumurile drepte de la un loc la altul sînt numai în cîmpie") [1]. Tot aici, Wilhelm citește *Scrisoarea de ucenicie*, unde Goethe își expune întreaga sa teorie despre insuficiența demonstrațiilor abstracte și a simbolurilor („cine nu activează decît prin simboluri e un pedant, un ipocrit sau un cîrpaci"), pledînd pentru „doctrina adevăraților artiști", care „luminează spiritul" [2]. „Prins între prezent și amintirea trecutului", Wilhelm descoperă peisaje pe care se proiectează umbra ideilor, umbră pe care dialogul abia o decupează în conștiință.

În *Anii de drumeție*, la fel ca în *Anii de ucenicie*, Goethe nu evocă, ci construiește o lume. Este un labirint prin care Wilhelm caută să treacă spre lumea înțelepților, avînd „curajul de a fi fericit" [3]. În prima carte, eroul află de existența acestui centru al universului; în partea a doua, se îndepărtează de el, renunță, dar lăsîndu-se în voia hazardului — aidoma oricărui rătăcitor — tocmai pentru a-l regăsi. Unitatea ce-

[1] Goethe, *Anii de ucenicie*, ed. cit., pp. 431—432.
[2] Ibidem, p. 433.
[3] Ibidem.

lor două romane este dată de transferul mişcării centripete în mişcarea centrifugă: ucenicia dă la o parte porţile care apară Weltbund-ul luminii, drumeţia verifică forţa gravitaţională a nucleului la periferiile universului. Unitatea operei goetheene este mai presus de orice îndoială. În fond, Wilhelm Meister este o variantă mai verosimilă a lui Faust. Întovărăşit şi îmboldit la drum de fiul său Felix, un Euphorion al acestor romane, Meister este un Faust care caută „spiritul pămîntului“ [1]. Prin traiectoria sa, Goethe îşi împlineşte atît idealul estetic — *concreteţea ideilor* [2] — cît şi voinţa de a vedea ordinea universului, scara care urcă de la zona minerală spre divinitate [3]. Felix îl atrage pe Wilhelm spre lumea antică, spre echilibrul din care se naşte pedagogia. Astfel, el ajunge în provincia pedagogică, unde descoperă tainele universului. Trecînd prin galeriile de tablouri prin care pedagogii imaginau istoria umanităţii, văzînd secvenţe mitologice ebraice, creştine sau mahomedane, Wilhelm descifrează „istoria tuturor popoarelor“ [4]. Aici, Abraham este contemporan cu Apolo, pentru că faptele lor sînt „simfronice“. Linearitatea istoriei se înscrie în reversibilitatea ciclurilor, prezentul de altădată înaintează spre prezentul înţelegerii. Căutător de adevăr, Wilhelm este destinat de Goethe înţelegerii plenare a prezentului etern. Aici rezidă fundamentala sa înfrăţire cu Faust. Prin atributul de „cel ce renunţă“, Goethe îi stabileşte această vocaţie: „printre îndatoririle ciudate ale celor ce renunţă, era şi aceea că atunci cînd se întîlneau să nu vorbească nici despre trecut, nici despre viitor, ci să se ocupe numai de prezent“ [5].

Prin ambele sale laturi, *Wilhelm Meister* este o epopee, care uneşte lupta cu rătăcirea. Faptele se petrec într-un pre-

---

[1] Emil Steiger, *Goethe*, Atlantis Verlag, Zürich, 1952, vol. I, p. 208.
[2] Rudolf Steiner, *Goethe als Vater einer neuen Aesthetik*, Berlin, 1909, p. 40.
[3] Cf. Eduard Spranger, *Goethes Weltanschauung. Reden und Aufsätze*, Insel Verlag, 1949, p. 21.
[4] Goethe, *Anii de drumeţie*, ed. cit., p. 136.
[5] Ibidem, p. 31.

zent etern, acum sau altădată. Destinul faustic al lui Wilhelm îi luminează sensurile adînci ale existenței, este raza care cade asupra unor spații mitologice. Prin mijloace care țin de arta narativă a luminilor, Goethe salvează romanul de spaima verosimilității. La un secol in urma *Călătoriilor lui Gulliver*, Goethe nu mai are obligația interioară de a-și verosimiliza spațiile ideale, ele se constituie firesc și incontestabil în ochii cititorului. Pe altă cale decît Sterne, Goethe se naște dintr-un „logos imprescriptibil" [1]. Dacă Sterne accentua asupra acțiunii sale dezordonatoare, asupra ipoteticei realități transmise cititorului, Goethe o strunește în ritm și inspirație poetică.

Fascinația reîntregirii puterilor ficțiunii orientează întreaga producție romanescă a veacului al XVIII-lea spre *Tristram Shandy* și *Wilhelm Meister*. Prin antiromanul lui Sterne și poemele gnoseologice ale lui Goethe, romanul secolului își încheie ciclul de existență. De aici încolo, pentru ca istoria să-și continue cursul, trebuie părăsit altarul la care s-au închinat Swift, Defoe, Marivaux sau Richardson, Diderot, Rousseau, toți deopotrivă. Prin Sterne și Goethe, în ciuda atît de diferitelor căi străbătute de fiecare, se șterge distincția dintre interioritate și exterioritate, se realizează omogenitatea unei lumi în care nu există „separația dintre om și univers" [2]. Ajungerea la o asemenea esență înseamnă reeditarea modernă a „vîrstei epopeii". În epopee, nu există „alteritate pentru suflet", singura realitate aparține cuvintelor.

Romanul s-a născut din distrugerea omogenității epopeice, odată cu conștiința distincției dintre eul naratorului și lumea narată. Decăderea sa din naivitatea sublimă a epopeii este privită altfel de fiecare epocă de cultură. Căci fiecare impune creatorului o anumită viziune asupra omului și re-

---

[1] Maurice Marache, *Le Symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*, A. G. Nizet, Paris, 1960, p. 49.

[2] Georg Lukacs, *La théorie du roman*, ed. cit., p. 23.

laţiilor sale cu universul, fiecare acordă o valoare proprie existenţei. În funcţie de modul de viaţă culturală a secolului al XVIII-lea, am încercat să determinăm procesul prin care romanul se adaptează vremii, cu toate sinuozităţile sau dramele sale. Romanul unei epoci se constituie printr-o mişcare de respingere a caracterului său estetic, ca abatere de la literatură. Actul distructiv sfîrşeşte prin a nu mai convinge pe nimeni. Acest lucru se vede în *Tristram Shandy* şi *Wilhelm Meister*. Prin Sterne şi Goethe, romanul secolului al XVIII-lea şi-a încetat evoluţia.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY

CUPRINS

I. Romanescul şi antiromanescul din secolul luminilor 5

Între clasicism şi romantism, p 5. Romanul, artă socială, p. 10. Antinomiile secolului, p. 11. Supremaţia romanului, p. 23. Saint-Simon, citirorul de romane, p. 26. Vîrstă şi istorie, p. 27. Roman, literatură, povestire, p. 33. Convenţia de oralitate, p. 38. Convenţia scripturii, p. 41. Roman, nuvelă, romanţ, p. 51. Romanesc şi romantic, p. 54. Romanesc şi antiromanesc, p. 55. .....

II. Realitate. Fatalitate şi iluzie 66

Vera narratio, p. 66. Romanul la persoana întîi, p. 67. Puterile ficţiunii, p. 72. Viaţă şi opinie, naraţiune şi comentariu, p. 75. Cucerirea lumii istorice, p. 84. Feminitatea romanului, p. 86. Romanul feminin, p. 93. Romanul epistolar, p. 98. Schimbul de scrisori, p. 100. Retorica epistolei, p. 103 Romanul scenic, p. 111. Romanul la persoana a treia, p. 124. Romanul ieroglific, p. 140. Romanul istoric, p. 142.

III. Metamorfozele infinite ale iluziei 146

Qui pro quo-ul teoretic, p. 146. Criteriile aristotelice, p 147. Moştenirea teoretică, p. 149. Comedia romanţului, p. 151. Moralitate, naturalitate, verosimilitate, p. 153. Depăşirea comicului, p. 166. Ficţiunea străinului, p. 169. Spaţii fictive, p. 177. Călătoria picarescă, p. 193. Percepţia şi reprezentarea realului, p. 208

IV. Agresiunea exteriorului în secolul al XVIII-lea..... 213

Iluzia de realitate, p. 213. Frumos şi adevăr sau neadevăr, p. 216. Adevăr şi ingeniozitate, p. 219. Obiectivitatea frumosului, p. 220. Bun gust şi delicateţe, p. 223. Cunoaşterea clară confuză, p. 224. Relativitatea frumosului, p. 226. Naraţiune şi experienţă individuală, p. 227. Inexistenţa vizualului, p. 235. Insula lui Robinson, p. 239. Lista de obiecte şi lista de portrete, p. 245.

V. Tipuri de integrare 251

Finalitate narativă, p. 251. Eu şi non-eu, p. 255. Autor, narator, personaj, p. 256. Căile spre realitate, p. 260. Fatalismul lui Jacques, p. 264. Necesitatea romancierului, p. 274.

VI. Sentimentalismul 276

Urîtul sentimental, p. 276 Cultul lacrimilor, p. 278. Prévost şi romanul pasional, p. 281. Stilul epistolar al lui Richardson, p. 285. Muzica *Noii Eloize*, p. 289. Onestitatea la Goldsmith, p. 305. Valorile romanului sentimental, p. 313. Personaj sentimental şi personaj libertin, p. 317. La porţile romantismului, p. 319.

VII. Libertinismul 322

Cucernicie şi spirit diabolic, p. 322. Luciditate libertină. p. 323. Tradiţia romanului picaresc şi a romanului sensibil p. 325. Falsa pioşenie. p. 334. Răzbunarea naturii, p. 339. Exotismul libertin, p. 348. Pactul libertin, p. 351. Unealta fermecată (inelul lui Cucufa), p. 356. Miraculosul libertin, p. 372. Libertinismul revoluţionar, p. 384.

VIII. Descoperirea actualităţii 403

Mişcarea narativă, p. 403. Derulare şi derulat, p. 405. Basmul romanesc, p. 409. Istoria în roman, p. 413. Romanul epopeic, p. 417. Romanul actualităţii, p. 429. Verosimilitatea stilului umil, p. 434. Actualitatea dialogului, p. 437. Modelul lui Platon, p. 438.. Spectacolul mişcării, p. 440.

IX. Mobilitatea și Bildungsroman 445

Mobilitatea personajului, p. 445. Mobilitatea naratorului, p. 448. Efectul de imobilizare, p. 451. Procesul de totalizare, p. 456. Actualitate și cospatialitate, p. 462. Tranziții epistolare, p. 467. Mobilitate teatrală, p. 474. Durata escamotată, p. 476. Imobilitatea naratorului, p. 481. Evoluția interioară, p. 482

X. Fascinația reîntregirii. Epopeea, paradisul pierdut..... 486

Geniul shandismului, p. 486. Zoomorfismul lui Sterne, p. 489. Oglinda romanului din secolul al XVIII-lea, p. 492. Apoteoza goetheană, p. 504. Omogenitatea epopeică, p. 510.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În colecția „STUDII"

Au apărut:

IURI DAVÎDOV	Arta și elita
ANTONIO GRAMSCI	Scrieri alese
PAUL HAZARD	Criza conștiinței europene (1680—1715)
TRAIAN HERSENI	Sociologia literaturii (Cîteva puncte de reper)
ROMUL MUNTEANU	Noul roman francez-Preludii la o poetică a antiromanului
V.I. PROPP	Rădăcinile istorice ale basmului fantastic
TZVETAN TODOROV	Introducere în literatura fantastică
BORIS TOMAȘEVSKI	Teoria literaturii. Poetica
L. S. VÎGOTSKI	Psihologia artei

În pregătire:

VERA CĂLIN	Romantismul
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA	Renașterea sau dialogul artelor
RICARDA HUCH	Romantismul german
IURI LOTMAN	Studii de tipologie a culturii
MIRCEA MARTIN	Conștiința poetică
JAN MUKAŘOVSKÝ	Studii de estetică
ROMUL MUNTEANU	Literatura europeană în epoca luminilor
* * *	Retorică generală

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
RETIU
Le' 10

„Pentru roman, secolul al XVIII-lea este o epocă de triumf. Spiritul luminilor găsește în roman libertatea de exprimare. Disprețuit de artele poetice clasice, romanul își cîștigă în literatură o poziție dominantă. Într-un secol în care înțelepții își disimulează erudiția, iar scriitorii întrebuințează discursuri de extremă transparență, într-un secol în care totul era dicționar sau broșură, romanul este ecoul tuturor bătăliilor spirituale purtate de omul luminilor. Determinat de experiența românească anterioară și precursor al unor formule narative moderne, romanul secolului al XVIII-lea contribuie la definirea condiției de existență a ficțiunii."

TUDOR OLTEANU

TUDOR OLTEANU (născut în 1943) și-a încheiat studiile universitare, în anul 1966, iar în anul 1973 și-a susținut doctoratul în filologie. În prezent, este asistent la Catedra de literatură universală și comparată a Universității din București. În intervalul 1965—1974, a publicat articole și studii despre scriitori români și străini (Lucian Blaga, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Chateaubriand, Ludwig Tieck, Stendhal etc.), preocupat fiind de a comenta prezența unor valori literare europene în orizontul românesc și de a privi deschiderea spre universalitate a fenomenului literar autohton.

Lei 18